

التشكيل الفنى فى الشعر

بين الالتزام الاجتماعى والصدق النفسى

د. محمود محمد محمد عيسى *

التشكيل الفنى قضية لها عند النقاد القدماء أبعاد وأهداف ، يختلفان عن نظرة المعاصرين لها ، وهذه النظرة مرتبطة بموقف الشاعر ، وطبيعة انتمائه إلى المجتمع ، وأثر ذلك على الأنا السامية super ego التى ترتبط بالهوى The id أو الداخل ، ومن خلال ارتباط الداخل بالخارج ، يتم نوع من التصالح ، أو يحدث نوع من التمرد ، حيث يتولد الصراع بين الأنا السامية ، والأنا الشعورية ، وهو صراع غير متكافئ ؛ لأن الأنا الشعورية نفسها منقسمة إلى جزء مرتبط بالمحيط يريد أن يتواءم معه ، وإلى جزء مرتبط باللاشعور؛ ليحد

* المدرس بكلية الدراسات العربية بجامعة المنيا .

من رغبته فى الظهور^(١) . ومن ثم يكون التصالح بين داخل الشاعر - كذات مبدعة - والواقع المحيط ، أو التمرد على هذا الواقع ، أثر جوهرى ، فى توظيف قضية التشكيل الفنى . لإبراز الحركة النفسية عند الشاعر ، وعلاقة ذلك بفلسفة المجتمع ، أو الواقع الخارجى بعامة .

ولقد كان التصالح النفسى مع الواقع ، يشكل أهم معالم الشعر القديم ، وفى الوقت نفسه ، يعد التمرد الناشئ عن التوتر النفسى ، والقلق الحاد ، المرتبط بالمعاناة المعاصرة ، أهم معلم من معالم الشعر المعاصر .

وكان من أثر التصالح النفسى مع المجتمع - عند الشاعر القديم - أن اطمأن الشاعر إلى هذا الواقع ، الذى أصبح مرفأ سلام يلجأ إليه فى كثير من الأحيان ، ولم تكن طبيعة هذا الواقع تصطرع مع الذات فتحاول إعادة خلقه من جديد ، بل كانت تسقط عليه بعضا منها ، وترضى منه بهذه الصورة الجديدة . وهكذا كان يجد الشاعر نفسه إلى جانب الواقع الخارجى ، وتصبح عينه «كالنافذة يستطيع أن يرى فيها نفسه إلى جانب الأشياء الأخرى التى تقع خارجها»^(٢) .

انتماء الشاعر القديم إلى المجتمع إذن ، انتماء يقع أسير ذاتية منغلقة ، وحين يمس الواقع الخارجى ، يتوأم معه ولا يتعالى عليه ؛ إذ لم تكن القضايا المرتبطة بالمجتمع مثلا - كجزء من الواقع الخارجى - من النفور بحيث يتولد الصراع بين الذات المبدعة ، وهذه القضايا؛ ولهذا كان تدخل الذات للتعبير عنها ، تدخلا واعيا ، وإراديا فى كثير من الأحيان، وهى تعترف بوجود هذا الواقع ، كما تعترف بتعاليه عن الخضوع لإعادة تشكيله ، وهى نفسها لم تكن فى حاجة إلى ذلك - أى إعادة التشكيل - لأنه لا يتسم بالتقابل معها ، الأمر الذى يولد الرغبة فى الصراع معه ومحاولة تغييره . ومن هنا نرى محدودية الجانب اللاإرادى، الذى تظهر آثاره فى : الخيال التصويرى أو الإيقاع بنوعيه : اللغوى والموسيقى .

وهكذا تسير الحركة النفسية ، والجانب الإرادى المرتبط بالفكر ، جنبا إلى جنب فى الشعر القديم، وهذه التعادلية التى تحدث حين الإبداع ، إنما نشأت من ارتباط الشاعر بالخارج، المتمثل فى الواقع ، وبالأشواط المتعددة المتصلة بالإبداع . وقد كانت «أبحاث النقد تميل غالبا إلى التمسك بالتقاليد المقررة القديمة ، ولم تكن الضرورة القاضية بتكليف التعبير وفق الانطباعات ، تلقى قبولا عاما ، ولم تكن كفاءة الشعر فى التعبير عن الذات ، تلقى اهتماما

يذكر إلى جانب صدق مطابقته للشكل المقرر» (٣) .

وإذا كان التقارب النفسى ، والواقع ، عند الشاعر القديم ، مسوغا للتقارب بينه وبين الأنماط التعبيرية الموروثة ، فقد كان المتلقى يتابع الشعر ، وقد اطمأنت نفسه ، وركنت إلى الهدوء ، الذى تحققه القوانين الجاهزة لإبداع الشعر ، ومن ثم يتابع الفكرة ، ويستطيع أن يتنبأ بأبعادها ، التى تكمل بها ، ، مهما كان نستقا ، ودون حدوث مفاجآت نفسية ، نتيجة للتشكيل الفنى الذى يوظفه الشاعر .

أما انتماء الشاعر المعاصر فهو انتماء إنسانى ، يعانى مأساة الوجود ، ومفارقات هذا الوجود ، ويعانى قضايا القلق والتمزق ، اللذين يمثلان واجهة الحياة ، وبخاصة بعد الحرب الثانية ، نظرا لبشاعة الآلام ، وعمق الانقلابات التى زعزعت القيم الأخلاقية ، ومهما بدت التجربة ذاتية ، فإنها تحمل جوهر الموضوع ، ومهما بدت موضوعية ، فإن الذات هى التى شكلتها ، ومنحتها صورة فريدة ، ونحن بهذا نظل «واعين بذاتية العالم الخارجى ، وموضوعية العالم الداخلى» (٤) الذات إذن هى التى أعادت خلق الواقع الخارجى وأكسبته من طبيعتها ما جعله يبدو على صورة جديدة . وقد كان التوتر والصراع مع العالم الخارجى ، ورفض الذات له وراء محاولة خلقه من جديد ؛ لأن الشاعر المعاصر يتعالى عليه ؛ لاهترائه وفجأته .

الرؤية المعاصرة على هذا مرتبطة بصراع الإنسان ؛ فهى تستحضر الماضى ، ثم تتطلع إلى الحاضر ، فإذا هما على طرفى نقيض ، فتتوتر نفسية الشاعر المعاصر ، ويبدع شعرا يقطر ألما ، وينزف دما ، ويصر فى الوقت نفسه ، على إعادة خلق هذا الواقع الخارجى ، ليوائم داخله .

الشاعر المعاصر الذى يعانى القهر ، حين يجد نفسه أمام واقع كان يتمنى ألا يكون فيه ، ويتطلع إلى عالم يود لو عاش فيه ، وإذا كان الشعر يصدر عن «الرغبة الجائعة لا المشبعة» كما يرى «بندتو كروشه» Benedetto Croce فإن الشاعر العربى المعاصر ، استطاع أن يشى فى شعره بمأساة الإنسان العربى ، من حيث ضياع المجد والقيم الإنسانية ، وليس معنى هذا أن المجتمع المعاصر قد خلا من البطولات ، فقد عاصر الشعراء حرب أكتوبر ، وانتشوا بالنصر فيها ، غير أن ذات الشاعر المعاصر بعامة ملئت رعبا من فجاجة الزمان ، وقهر المكان ؛ ولهذا فهى ترى الشر فتفرغ منه ، لأنه يغمر المكان وينتقل عبر الزمان ، والخير فى رؤيتها منظور إليه من خلال أطر الشر المتعددة ، وهذا يعنى معاناة الذات بقواها الأصلية الكامنة ، حين تجدد نفسها فى تقابل مع الواقع ، تقابل حاد ترفض قبوله . وظهور الخير فوق جدران الشر نتوء

مؤقت ومحدود ، ويحيط به الشر من كل جانب ، والتعبير عن هذا الخير إذن ، يقع فى إطار هذه المحدودية ، فلا تستطيع الذات الانقلاب من معاناتها ، كى تفرغ للتعبير عن هذا الخير المؤقت . ومع أن رفض الواقع بالنسبة للشاعر يعنى الوقوع فى بؤرة الذات ، باعتبارها مصدر الرفض ، إلا أن الجدلية القائمة بين الوعى واللاوعى ، تبرز الصيغة الإنسانية من خلال الذات .

وقد ساعد على ذلك ثقافة الشعراء ، وطبيعتهم التى أعادت النظر فى طبيعة التشكيل الفنى ، فى القصيدة المعاصرة ، سواء فيما يتعلق بشكل الإيقاع : اللغوى والموسيقى ، أو بمفهوم الخيال ، ودوره الحيوى فى الإبداع الشعرى .

الشاعر المعاصر إذن : كما أعاد خلق الواقع الخارجى من خلال ذاته ، أعاد خلق الظواهر الفنية الموروثة ، التى لم تعد قادرة على تخليق رؤيته الشعرية الجديدة ، وهو فى ذلك يؤمن بأنه « ليس لأية نظرية على أى صعيد ، أن تحاول قسر الفاعلية الشعرية ، وليس لها كذلك أن ترفض تقبل ما تطوره الفاعلية الشعرية من تشكلات إيقاعية » (٥) .

وإعادة النظر فى عناصر التشكيل الجمالى قد مكنته من لمس أعماق الطاقات الإبداعية والقدرات التعبيرية ، لهذه العناصر .

ونتيجة لهذا أصبح الجانب اللاإرادى ، فى العملية الإبداعية ، أكثر فاعلية من الجانب الإرادى ، المرتبط بالواقع الخارجى . وبدأ تعالى الذات على الخارج المتمثل فى الواقع الخارجى ، وبطرق التعبير عن هذا الواقع واضحا . وكما حدث هذا للشاعر فإن المتلقى - الذى يعيش نفس الواقع - لم يعد قادرا على الإنفعال بالتجربة ، إلا فى الإطار الذى صاغها عليه الشاعر ، المعاصر ، سواء فى إعادة خلق الواقع ، ليصبح واقعا نفسيا يتسم بما تتسم به الذات من قوى أصيلة كامنة ، أو فى إعادة النظر فى التشكيل الفنى ، الذى يعبر عن الصدق النفسى من ناحية ، ويؤكد على التزام الشاعر من ناحية أخرى .

الالتزام الجماعى ، والصدق النفسى إذن - عاملان مؤثران فى تكييف طبيعة التشكيل الفنى بأبعاده الثلاثة : الصورة ، واللغة ، والموسيقى .

وسنطرح هذه الأبعاد من خلال قضيتين : تتمثل الأولى فى : المجد العربى ، والعزة العربية ، من خلال شعر أبى تمام ، والمتنبى . وتتمثل الثانية فى : كل ما هو سليب فى القضية الأولى ، وستتناول ذلك من خلال الشعر المعاصر .

لقد مرت الأمة العربية بفترات تاريخية تعاورها فيه النصر والهزيمة ، ولكنها حتى حين تهزم ، كانت تضرب أروع مثل في الصبر على المكاره ، والتصدي للغدر ، والقدرة على انتزاع النصر من بين ثنايا الهزيمة ، وهى فى النصر أو الهزيمة ، لم تكن تنسى قيمها ، أو تفرط فى شرفها . وما كان لها أن تفعل ذلك ، فهو ميراث الأجداد ، أمانة مقدسة فى أعناق أبنائها . والشاعر لسان أمته ، يعبر عن فرحها ويعانى ترحها ، فها هو الشاعر «المتنبى» يمدح سيف الدولة منصرفه عن بلاد الروم سنة ٣٤٥هـ ، ٩٥٦م مصورا بطولته (٦) :

قاد الجياد إلى الطعان ولم يعد إلا إلى العادات والأوطان

...

إن خليبت ربطت بأداب الوغى فدعاؤها يغنى عن الأرسان

...

ركض الأمير كاللجين حبابه وثنى الأعنة وهو كالعقبان
فتل الحبال من الغدائر فوقه وينى السفين له من الصلبان

...

إن السيوف مع الذين قاتلهم كقلوبهن إذا التقي الجمعان
تلقى الحسام على جراءة حده مثل الجبان بكف كل جبان
رفعت بك العرب العماد وصيرت قمم الملوك مواقد النيران

وقد سبق المتنبى أبو تمام فى حديثه عن هزيمة الروم وكان ذلك فى عمورية التى أحرقت ، انتقاما لامرأة عربية صرخت «وا معتصماه» بقصيدته المشهورة التى بدأها بقوله :

السيف أصدق أنباء من الكتب فى حده الحد بين الجد واللعب
ثم يصور النصر قائلا :

يا يوم وقعة عمورية انصرفت عنك المتى حفلا معسولة الحلب
أتتهم الكرية السوداء سادرة منها وكان اسمها فراجة الكرب
جرى لها الفأل نحسا يوم أنقرة إذ غودرت وحشة الساحات والرجب
لقد تركت أمير المؤمنين بها للنار يوما ذليل الصخر والخشب
غادرت فيها بهيم الليل وهى ضحى يشله وسطحها صبح من اللهب
حتى كأن جلابيب الدجى رغبت عن لونها أو كأن الشمس لم تغب

لقد كانت ظاهرة النصر ، وفلسفة الانتماء إلى القومية ، أساس التماثل بين نفسية الشعاعين ، وكان هذان الأساسان ، يمثلان المحيط الذى يلعب دوره فى إثارة إحساس كل منهما ، وقد كانت الذات على وفاق مع هذا الواقع الخارجى ، تعانقت معه ، وأضافت إليه أبعادا لم تكن فيه ، حتى ليخيل للمتلقى ، أنه أمام عالم آخر غير العالم الواقعى ، والحقيقة أنه هو بعد أن خلق عليه الشاعر من ذاته. فالمتنبى ينتزع المرء من العالم الواقعى ، ويقذف به إلى عالم غريب ، قائم على منح الظواهر أبعادا جديدة ، بطريقة لا تدع للمرء فرصة للخروج من هذا العالم ، فمياه النهر تحول لونها فأصبحت حمراء ، تزداد حمرة لحظة بعد أخرى ، وإذا بجداول شعر سبایا الروم ، تقص ، ثم تقتل حبلا للسفن ، وصلبان الروم يعاد صليبها من جديد ، فتصبح سفنا ، ثم إذا بشعر السبایا وخشب الصلبان خيولا ، أو سفنا كالخيول تفرق فى نهر الدم .

وكما قلنا فإن الواقع النفسى هنا حل محل الواقع الخارجى ، وإذا كان تكوين السفن على هذه الصورة شيئا غريبا ، فالأغرب تحولها إلى الخيول ، وبمعن الشاعر فى التخيل فيذكر - على سبيل الترشيح - أن هذه الخيول ليس لها قوائم ، وكثيرا ما كان العرب يتصورون الخيل كذلك ؛ لسرعة عدوها ، كما أن هذه السفن «عقم البطون»^(٧) ، وقد كان الفرس الضامر فى عرفهم ، أسرع عدوا ، وهم خبراء بالخيول ، كما كانت ألوانها حالكة ، وهو لون تتصف به الخيول الأصيلة . وحين تنتهى الصورة يحدث السؤال الحائر : ماذا فى النهر ؟ أماء أم دماء ؟ وماذا يرق فيه ؟ أسفن أم خيل ؟ ثم من أين الدماء ؟ ومن أين السفن التى تشبه الخيول ؟

وإذا كانت لحظات المعركة قد شكلت محور رؤية المتنبى ، فإن نتيجة المعركة قد شغلت أبا تمام ، ومن ثم كان للواقع الخارجى ، المتمثل فى المكان ، أو الأشياء ، صورة تختلف عن المكان، والأشياء فى رؤية أبى تمام ، وإن كان كل منهما ، قد استطاع أن يلون هذا الواقع ، بلون الذات ، دون تعال على هذا الواقع ، أو محاولة طمس لمعالمه ، كما استطاع كل منهما ، أن يقذف بالمتلقى فى عالم جد غريب .

وغرابة عالم أبى تمام تتمثل فى طعم النصر ، وشمولية أبعاده ، كما أصبحت عمورية رمزا للنحس، وقد كانت قبل مصدر تفاؤل ؛ لقد ذلت عمورية : ذل صخرها قبل خشبها ، حتى أن الزمن الخالى ، عن الوصف اتصف بالذلة أيضا ، وتمثل ذلك فى «يومنا» . وهل هناك أعظم ذلة من كراهية الشىء . إهابة ، والرغبة فى الخروج منه ؟ وهل كان الليل للونه سوى كاره ؟ . وتبلغ

يقظة الشاعر مداها ، حين يشير إلى أن الأمور بذلك ، قد استردت طبيعتها ، فهو نصر مقدس ؛ لأنه أنقذ الشرف العربى ، وهو عدل يظلم يقدمه ؛ ألم تشرق الشمس فى جوف الليل فتحيله نهارا ؟ ألا يذكرنا ذلك بشمس يوشع ، حين دعا الله أن يعيدها ؛ ليدمر الجبارين ، فاستجيب له ؟ لقد استطاع الشاعر أن يقنعنا بالواقع النفسى الجديد ، بعد أن لونه بقواه الذاتية الأصيلة .

هكذا نرى موقف الشاعر القديم «أبو تمام ، أو المتنبي» مفعماً بالواقع الخارجى ، المتمثل فى النصر ، الذى حققه القائد العربى ، ويحس بالرغبة فى الانتماء إليه ، لا بالرغبة فى تغييره ، وتربط الذات بهذا الواقع أكثر ، حين ترفده أبعاد جديدة : الثيرة على الشرف العربى ، عمق الذعر الذى هلع منه العدو . ليس هناك إذن ما يسوغ نفور الذات ، بل إن التصالح والوفاق ، كانا وراء عناقها الواقع ، وإسقاطها عليه أبعاداً فنية ، كان مصدرها الخيال التفسيرى ، المتمثل فى التشبيه والاستعارة .

الخيال إذن عماد الصور القديمة ، ومظهره العام ، يتضح فى «الإلهام الذى يعتبر نضجا مفاجئا ، غير متوقع لكل ما قام به الشاعر ، من قراءات ومشاهدات ... يقال إن الإلهام يظهر بعد فترة من الراحة ، والكمون مفيدا من أثر تلك الراحة نفسها ، ذلك أن تلاشى الانتباه ، يحرر التفكير من بعض الطفيليات ، التى تكون عقدا تعوق التفكير فى سيره . فضلا على أنه يساعد على تفكيك عناصر المشكلة ، وعلى إبراز بعض العناصر دون غيرها ، ولما كان العدول عن التفكير حيناً ، يعيد إلى الذهن نضارته ، فقد يصبح الذهن قادرا على إدراك هذه العناصر التى برزت فى صوررة جديدة ، وإعطائها دلالة جديدة ، تنير جميع نواحي المشكلة ، وتساعد على إعادة تنظيمها فى أسلوب جديد»^(٨) . ومرحلة تفكيك العناصر تلعب دورا كبيرا فى عمليات الإبداع ؛ إذ هى تمكن الشاعر ، من إسقاط بعض العناصر ، التى لا تمثل مكونات أساسية فى الرؤية الشعرية ، كما تمكنه من إضافة عناصر جديدة ، هى أكثر التصاقا بهذه الرؤية ، حين تأخذ وظيفة جديدة فيها .

فالشاعر المتنبي يعتمد - خياليا - فى رسم صورة المعركة ، على رصيد سابق من التأملات ، والملاحظات ، ولا يعتمد فى رسم الصورة ، على العناصر الواقعية فحسب ، فيسقط منهما مثلا حركة العدو المذعورة ، وتفرق صفوفه ، وتخليه عن موقعه ، ليضيف عناصر أخرى ، كقتل حبال من شعر السبايا ، أو كتكسير الصلبان ليصنع منها سفنا ، أو

يوصف الخيل ، التى أضحت بديلا للسفن فى المخيلة . ومن خلال ربط المكونات الخيالية بالأبعاد الواقعية ، تبرز الصورة ، كاشفة عن الجانب الإرادى ، المرتبط بالواقع ، وعن الجانب اللاإرادى ، المرتبط باستدعاء عناصر جديدة ، تدخل ضمن الصورة الفنية ، من خلال الخيال . وكما فعل المتنبى ، فعل أبو تمام ، فالصخر الشامخ خر صاغرا ، وإذا كان كل شيء مرتبطا بخاصته ، معجبا بها ، فقد حدثت كراهية الليل للونه ، والشاعر يعرف من قراءاته ، أن الشمس يمكن أن تشرق ليلا ، وخياله هنا يسوغ حدوث ذلك ، من منطلق ارتباط النتيجة بالسبب ، وقد حدث ذلك لأن المعركة كانت بين الحق والباطل . وهنا أفليست المعركة بين الحق والباطل؟ فطعم النصر الحلو ، وإشراق الشمس ليلا ، وإذلال الصخر والخشب ، تعبيرات خيالية، مبنية على التصاق الذات بالواقع ، وتلوينه بلونها متخذة المجاز وسيلتها إلى ذلك .

وجمال الصورة عن المتنبى وأبى تمام ناشئ عن قدرات كل منهما الفائقة ، ولولا ذلك لبدت الصورة باهتة غير مؤثرة ، لأن الخيال بأبعاده الخلاقة قد أهمل فى النقد العربى . وإذا كان الشعراء والنقاد قد أهتموا بالتأثر العاطفى ، فقد كان ذلك على حساب الخيال ، ودوره فى عملية الإبداع الشعرى - فقد وصف الخيال أحيانا بالكذب «بينما كان وضع الصدق فى مقابل المبالغة والغلو كفيلا بأن يضيق (معنى الجمال) ، إن لم يجعله شاحبا ، ينطوى على ما يشبه علو الواقع ، وسيطرته على الشاعر»^(٩) . ويبدو أن ارتباط البلاغة بالفلسفة ، ومعالجة المناطقة للمخيلات ، وما أشاعوه من هذا الإسلوب ، من التضعيف والتوهين ، تردد فى بيئات النقد الأدبى ، وكان أقصى ما يمكن أن يصل إليه الخيال ، من إنصاف ، أن يعترف بأن «عين الشاعر ، كالفنانة يستطيع أن يرى فيها نفسه ، إلى جانب الأشياء الأخرى ، التى تقع خارجها» ، ويمكن توضيح محدودية الخيال فى الشعر القديم ، حين يفرق بين الشاعر والصوفى، فإذا كان الصوفى يرى نهايته الفناء فى الله ، فإن الشاعر يظل مدركا واعيا ، للمسافة بينه وبين الواقع الخارجى ، وقد عاق ذلك تحقيق الدور ، الذى كان يمكن أن يقوم به الخيال ، فى الشعر العربى ، وهذا العوق ، وإن كان محدودا ، نظرا لطبيعة القصيدة القديمة ، فإن حدوثه يكاد يكون محالا ، فى القصيدة المعاصرة ، التى اتسمت بالتركيبية ، نظرا لطبيعتها الدرامية التى ترفض تشكيلا للصورة ، يكاد يختلف تماما عن جماليات الصورة فى الشعر القديم .

وتشكيل الصورة فى الشعر المعاصر ، يرتبط بموقف الإنسان من الواقع الخارجى ، وإذا

كان الشاعر قد افتقد عنصر التصالح النفسى ، مع هذا الواقع فلا بد أن تكون الصورة ترجمة لهذه المعاناة ، ولابد أن تكون لها طبيعة تختلف عن طبيعتها فى الشعر القديم . ومن هنا كان للصورة الأدبية المعاصرة طبيعة تنم عن قدرة المجاز ، عماد الصورة القديمة ، فالشاعر المعاصر ، يرى الواقع بمثالية وتعال عليه ، ومن ثم تكون الصورة فيه «دائما غير واقعية وإن كانت منتزعة من الواقع ؛ لأن الصورة الفنية وجدانية تنتمى إلى عالم الوجدان ، أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع»^(١٠) فالحقيقة واحدة ، هى الحقيقة النفسية ، التى تستقر هناك فى الأعماق ، والصورة تقدم الواقع النفسى ، فى لحظة يحس فيها الشاعر بالجمال ، فيتوقف الزمن ؛ ليصنع لهذا الكاهن صورته ، حين يحل الروح فى المادة - ومعنى هذا أن «العاطفة الجمالية سكونية ... (أى أنها توقف الزمن) ... جامعة بين الماضى والمستقبل فى الحاضر السرمدي»^(١١) . وهذه اللحظة التى يبدع فيها الشعر صورته ، تشبه اللحظة التى يرتفع خلالها المتصوف إلى محراب الله ، فتصطبغ الأشياء صبغة جديدة ، وتتلون بلون خاص ، يخرجها عن طبيعتها الواقعية ، ليصبح وجودها وجودا نفسيا . وقد يكون ذلك وراء قدرة الشاعر على استدعاء التراث ، وربطه بالواقع من خلال ذاته المعزقة ، فى لحظة التسامى النفسى ، الذى تهن فيه الحدود بين الأزمنة والأمكنة . الصورة المعاصرة إذن ، نتاج جدلية بين طبيعة الذات ، وطبيعة الواقع المجرد ، أو الواقع المرتبط بالتراث ، ومن خلال هذه الجدلية ، يسقط الشاعر جوانب من الواقع ليتحقق التأثير الوجدانى ، كما يسقط بعضا من طبيعة الذات ؛ ليتحقق الموضوعية ، محور الدرامية فى القصيدة المعاصرة ، فدور الصورة لا ينحصر فى الجانب الجمالى التأثيرى فحسب ، وإنما يشمل كذلك الجانب الموضوعى ، ولكن بصورة هى ألصق بالذات ، وإن كانت مفرداتها من الواقع ، ويؤكد ذلك استدعاء التراث ، الذى يعتمد علم العلاقات النفسية ، أكثر مما يعتمد على العلاقات الواقعية ، كما أنه يحوى كثيرا من الإسقاطات ، التى يكشف عنها التعبير ، والتى تساعد على إبراز التقابل بين الواقع والتراث ، ذلك التقابل الذى تترتب عليه علاقات تصادمية ، هى أساس الدرامية فى الشعر المعاصر .

والتقابل بين طبيعة الواقع المعاصر والواقع القديم (التاريخي) ، أو بين الواقع كما هو كائن وما ينبغى أن يكون ، من أبرز ملامح تكوين الصورة الفنية المعاصرة .

إن إقامة علاقة بين التراث والواقع ، لا يتم إلا من خلال الذات فى لحظة الإلهام ، ويبقى الواقع الذى استدعى التراث ، خلفية للصورة ، تمدها بعض العناصر الواقعية أو التراثية ، فمن

المعروف أن الإلهام ، لا ينبثق إلا بعد المرور بالخبرة الواقعية ، وهو الذى يعيد خلق الصورة مضيفا إليها أو مستقطا منها ، بحيث تبدو كما لو كانت مجانية لما انبثقت منه وهى ليست كذلك (١٢) .

والربط بين النصر والهزيمة ، من خلال استدعاء التراث ، يمثل جانبا من جوانب تكوين الصورة المعاصرة ، فالشاعر فاروق شوشة (١٣) يصور انتصار سيف الدولة على الروم ، ويعرض إلى صهيل الخيل ، ولع السيوف ، ودور الشعر ، ويعن الشاعر فى الالتصاق بذكرى البطولة ، فيسمع صوت موسيقى النصر عازفة ، وتذهب هذه الموسيقى به بعيدا ، يستسلم لها ، ويغيم الوجود أمام عينيه ، فلم يعد يرى إلا سيف الدولة ، وجنوده وأعدائه الهارين ، ويعلو صوت الموسيقى ؛ ليستقبل الأبطال العائدين ، وسط هتاف شعب ينتظر قائده . وترتفع نفس الشاعر حين انتشت ، وفى ارتعاشها ، تستيقظ ، فترى الواقع يتقابل مع الماضى ، تقابلا حادا :

أدخل حلب الشهباء ، طعينا أو منصورا
أدخل فى ركبك يا سيف الدولة ، خلف غبار الفتح
وتحت لوائك يا سيف الدين
تثقلنى باقات النصر ، وتحملنى أعناق المنصورين
تدفعنى موسيقى ، لم تعزفها أرض بلادى ، منذ سنين
وأنادى
من قاع الحزن أنادى
فأنا يا سيف الدولة دمع فى عين بلادى -
يا سيف الدولة :
كل سيوف العرب تصلصل فى الأغمار
تهسهس فى صدأ الأقفال
يا سيف الدولة :
كل خيول العرب تحمحم فى الأوتاد
وتسهل فى نويات التذكارات
تحمل تاريخا مذعورا

...

يا سيف الدولة :

أبناؤك - يا للعار -

فى سوق الهلكى باعوك

وعلى أسوارك فى يافا - آه يا يافا - صلبوك

وعلى أرضك فى عمان الثكلى داسوك

داسوا وجهك ، وجه رفاقك فى حطين

ألقوا باسمك ، باسم بلادى ، فى قلب الطين

ثم يشير إلى علاقة الشعر بالواقع :

وأبو الطيب فى صدر المجلس يختال بقافية عنقاء .

...

ويرد سهام الموتورين بنار من كلمات ...

كلمات غضبى ... عربية :

المادح أغفى ... والمدوح

...

لكننا نحن سقطنا عن صهوات المجد ،

وعن صهوات الشعر

...

وتدور عبااء سوداء

بحثا عن وجه عربى معبود

بحثا عن يوم عربى مشهود

...

والكل هباء (١٤)

الذات هنا تلتصق بالواقع ، تستوعب جراحاته الدامية ، ويصرخ الشاعر ، وهو فى صراخه يؤكد التزامه بقضايا مجتمعه ، ومن قاع الانفعال النفسى الحزين ينادى «أنا يا سيف الدولة دمع فى عين بلادى» . لقد كانت موسيقى النصر ، نقطة التقى عند طرفيها ، الماضى

والحاضر، فهي التي أغرقت قلب الشاعر، وأقتلعت من الواقع، وهناك رأى عالم الجمال، ترفده كوامنه الذاتية، وإشراق الماضي، والموسيقى نفسها، هي التي اقتلعت من عالم الجمال، وطمست إشراقه الماضي، غير أنها لم تستطع أن تطفى وهج الذات الأصيل، فعاد الشاعر إلى الواقع يصوره من خلال هذه الذات.

ومن المعروف أن الموسيقى الواقعية، هي «المجال الوحيد الذي يحقق فيه الإنسان لحظة الحاضر، والإنسان محكوم عليه، لنقص في طبيعته، أن يعاني جريان الزمن - بنمطيه - الماضي والمستقبل دون أن يتمكن أبداً من أن يجعل الآن الحاضر حقيقياً، أي ثابتاً» (١٥). وهي كذلك «تسحق على الجدران زماننا البائس» (١٦).

الموسيقى إذن هي العنصر الوحيد، القادر على إلغاء الزمن، ومن ثم يقفز الماضي، منتصباً، شامخاً، في مقابلة الواقع، في لحظة من الزمن. ولم تكن هناك موسيقى واقعية، إنما هي موسيقى النصر، من خلال ذات الشاعر، التي أكسبتها قوة تأثير جديدة، عمقت من آثابها. وكما شكلت الموسيقى هنا قمة الفرح، كانت اليقظة منها بداية معاناة الشاعر للزمن، معاناة من يخرج من النور الساطع إلى الظلام الدامس - كم يتألم؟! - كم يحس بالرفض؟! ثم كم يتوتر؟! والتكوين الذاتي، أساس الإثارة النفسية، التي تشكل الصورة تشكيلاً جمالياً. والشاعر هنا يعاني مأساة الوجود الواقعي، فتصبح السيوف من خلال هذا التكوين، تصرخ في الأعماد، في إطار الهزيمة الشاملة، وتحطم الخيول، إذ لم يعد يشغلها إلا العلف والقيم تباع، وأصحاب القيم يصلبون، وما بقي يوارى قلب الطين، ويبعث الشاعر عن بطل يملك عبادة كعباءة سيف الدولة، ولكن الكل هباء.

وجماليات الصورة هنا مصدرها: قتل التراث، ومفارقة الواقع له، ووقع ذلك على وجدان الشاعر، كما تعد العلاقات التصادمية بين الألفاظ، من أبرز مظاهر جماليات الصور أيضاً. فحممة الخيل بعد الصهيل، وهسهسة السيوف بعد الصلصلة، وبيع البطولة في أسواق الهالكين بعد تقديمها، وطمس الفاتحين في الطين بعد تخليدهم، والبحث عن الأبطال، بعد أن كانوا ملء سمع الدنيا، كل هذه العلاقات التصادمية، تشير كوامن الذات، حين يصطّرع فيها الواقع وظواهره، والتراث ومعالمه. هذا الصراع الذي لم يعانيه المتنبي: فقد كانت ذاته في تصالح ووفاق مع واقعه. وتشير الصورة بهذا إلى قمة المعاناة: فالمداح أغفى والمدح.

وإذا كان فاروق شوشة ، يشير إلى إشراق الماضى ، وقتامة الواقع بعامة ، فإن صلاح
عهد الصبور ينقى حادثة ، كانت على صدر التاريخ وساما . وإذا كان فاروق شوشة ، يقيم
علاقة التقابل بين الإيجابية والسلبية ، فإن صلاح عبد الصبور ، يقيم علاقة التقابل بين
إيجابية الماضى ، وإيجابية الحاضر التى هى فى الواقع أخطر من السلبية ، هى إيجابية القول،
الذى يصبح شعارا ، أمام الفعل ، الذى كان يصنع نصرا:

الصوت الصارخ فى عمورية

لم يذهب فى البرية

سيف (البغدادى) الثائر

شق الصحراء إليه ... لباه

حين دعت أخت عربية

«وا معتصماه»

لكن الصوت الصارخ فى طبرية

لباه مؤقمران

...

والسيف المغمد فى صدر الأخت العربية

مازال يشق النهدين

وأبو تمام الجذ حزين لا يترنم

قد قال لنا مالم نفهم

والسيف الصادق فى الغمد طويناه

وقنعنا بالكتب المروية (١٧)

فى بؤرة الذات يلتقى الماضى والواقع ، عند طرفى قيمة ، طالما حافظ عليها العربى ،
وهى (الشرف) . وتستثار كوامن الذات ، من هول الواقع ، ويعمق الماضى الاستشارة ،
فيتحول الواقع الخارجى ، إلى واقع ذاتى ، يتجاوز الموقف الجزئى ، ليكون قضية تتضح
أبعادها فى .. امتهان دون قصاص ، وقهر لافتقاد القائد ، وحزن يسرى عبر الزمن ؛ لما أصاب
الواقع المعاصر ، وقد يكون عنصر الحزن ، كأحد المعطيات النفسية ، هو الذى أوهن الحدود ،
واستدعى الماضى ، فضاغف من ألم الشاعر .. فامرأة تصرخ «وا معتصماه» تجهز الجيوش ،

وتحرق المدينة انتقاما لها . والقائد يردد « لبيك يا أختاه » ...

وفى فلسطين .. آلاف النساء ، تشهق صدورهن بالدماء ، ولكن الزمن غير الزمن ، فقد افتقد القائد ، ولم يعد للحرب أهل ، فقط لجديد عقد المؤتمرات ، لشجب العدوان ، والشاعر كفرد ينتمى إلى المجتمع ، يعيش مأساة فلسطين ، وكفنان يفهم القانون العام المتحكم فى الواقع ، ويصيطر عليه ، ينقل إلينا رؤيته من خلال توتر نفسيته فيحدث فينا الغبطة ، أى مشاركته فى رؤيته (١٨) .

ورؤية الشاعر ، على الرغم من ارتباطها بالمكان ، إلا أنه مكان نفسى ، لا يربطه بالمكان الراجي ، إلا المفردات العينية ، بما لها من صفات حسية (١٩) .

وهى إن ارتبطت بالمكان ، فقد انفلتت من ربة زمان محدد ، بل تمت فى لحظة التقت فيها الآفات الثلاث (الماضى والمستقبل من خلال الحاضر الأبدى) .

فى النموذجين السابقين وضحت معاناة الشاعر : أولا : لارتباطه بقضايا مجتمعه . ثانيا : للصدق فى التعبير عن نفسيته المتوترة . والشاعر المعاصر ظل يتجاوزه اليأس تارة ، فيعصف به ، والرجاء طورا فيحييه . فمن خلال يأسه من ولادة قائد ، وعودة نخوة ، يشرق فى نفسه أمل ، ألا يعود زمن البطولة - حين تدلهم الخطوب ؟ ألا يعود عنتره ليحول هزيمة قومه إلى نصر يذهب - كما حدث من قبل - فى سمع الدنيا ؟ يقول نزار قباني :

ما زلنا منذ القرن السابع	خارج خارطة الأشياء
تترقب عنتره العيسى	يجيى على فرس بيضاء
ليفرج عننا كربتنا	ويرد طوابير الأعداء (٢٠)

الشاعر هنا غارق فى مأساته ، التى تعانيتها الذات ، وصدقه إذن : يتحقق بقدر التأثير فينا ، ومعاناته للمأساة ، كانت وراء صدقه ، فهو يحس من خلال الذات ، باليأس من إفراز الواقع مخلصا ، ومن خلال الانفلات من الواقع ، كذلك يحس بالتماثل بين حالة عيس حين هزمت ، والغرب الآن . ويأنه لن يزيل قتامة الواقع ، إلا عودة عنتره ؛ لأن عنتره خبير بمثل هذه المواقف . ترى كم كان شوق الشاعر لرؤية عنتره ؟ وكيف تتلاحق أنفاس من ينتظر من يخلصه من ألم محض ناله ؟ ثم كيف تندفق أحاسيسه إذ رآه ؟ وما حجم الأمل الذى يعقده عليه ؟ ثم كيف تكون المأساة حين يفجع ، فقد رأى عنتره ، ولكن :

كان عنتره يبيع حصانه بلفافى تبغ

وقمصان مشجرة ،

ومعجون جديد للحلاقة

كان عنتره يبيع الجاهلية (٢١)

الشاعر هنا - من منطلق معاناة مأساة قومه - يصور لحظة وقع فيها بين حدى اليأس والرجاء ، فى اللحظة التى ولد فيها المثال ، اغتالته يد الواقع ، وأصبح المثال جزءا مهترنا من هذا الواقع ، حين بدا مسخا يبيع البطولة وفخر الجاهلية ، بعناصر تؤكد الهزيمة ولا تمحوها ، وتمرغ الشرف ولا تدفع عنه ، وإمعانا من الشاعر فى الالتصاق بالمأساة، التى تفجر ذاته ، التمس لقضية الشرف بعدا مزريا :

مازال يكتب شعره العذرى ، قيس

واليهود تسربوا لفراش ليلى العامرية

حتى كلاب الحى لم تنبح

ولم تطلق على الزانى رصاصة بندقية

لقد أصبح الواقع قائما - أساسا - على مسخ المثال ؛ فقد اكتفى قيس بالحديث عن عفة ليلاه ، فى نفس اللحظة التى يضاجعها اليهود ، وماتت النخوة ؛ فلم يستكثر أحد ما حدث ، وكلاب الحى مابالها ؟ ألم يفخر العرب بجبنها لكثرة الزائرين ، فما هى الآن أجبن مما كانت لكثرة الساقطين فهل يغدو جبن الكلب فخرا ؟ ! واستقبال الساقطين مكرومة ؟ ! وتضج أعماق الشاعر أين النخوة ؟ ثم أين كيد العرب ؟ : ويأتى الجواب مبوحا من ذات الأعماق «إن أسياف القبيلة .. لم تجد فى أى حرب غير فرسان القبيلة»

يأتى حزيان ويذهب

والفرزدق يفرز السكين فى رثى جرير

والعالم العربى شطرنج

وأحجار مبعثرة

وأوراق تطير

والخيل عطشى

والقبائل تستجار فلا تحجير

والشاعر من بؤرة الذات ، يطوع الرمز التراثى ، والدلالات الذاتية ، ويحملها دلالات واقعية ، فالخلافات العربية ، استوعبت قدراتهم ، ولكن لماذا ؟ ولمصلحة من ؟ الأبعاد التراثية يعجزها الجواب ، فلم يكن بين جرير والفرزدق ، إلا الحديث عن الميسم وجدع الأنف ، ولكنهم كانوا جميعا فى وجه العدو ، وكانت الخيل تشرق بدماء العدو ، وإجابة الملهوف ، كانت قيمة لاتساميها كل القيم ، أما الأبعاد الواقعية فتقدر على الجواب ، فدور المستعمر ، أبعد من أن يستوعب ، فتفرق العرب ، وظمئت الخيل ، واغتيلت قيمة النجدة .

فى النماذج السابقة تضافر لرسم الصورة عنصران : الأول : عنصر الذات ، فى توترها ورفضها الواقع والثانى : عنصر التراث ، الذى يثير التوتر ، ويعمق المعاناة ، حين تصطدم إشراقتة بعفن الواقع وقتامته . غير أن الشاعر قد يتخلى عن الإشارة إلى التراث ، حين يصبح الواقع بعفنه ، قادرا على استفزاز الذات ، لتبدع الصورة بنفس القدرة والصدق ، ويتخلى التراث عن دوره ، كمفجر خارجى ليصبح عنصرا أصيلا من عناصر الحقيقة الكامنة ، ومن ثم يصبح التصادم بين الواقع والحقيقة المطلقة ، ألهب أوارا لإثارة جذوة النفس وإثارتها . فالرموز الواقعية ، تنتمى إلى حقائق كلية ، تغفل فى أعماق النفس ، وظهور هذه الرموز ، كمقابل لهذه الحقائق ، مفجر جديد ، يعين على تحقق الصدق النفسى ، أثناء التصوير فى لحظة الإلهام ، التى يلتقى فيها الالتصاق بالحقيقة ورفض الواقع . الحقيقة الكلية إذن ، تحوى عناصر الذات ، بما فى ذلك التراث ، الذى أصبح بأصالته ، عنصرا جوهريا من عناصرها . وليس من الضرورى - فى هذه الحالة - الإشارة إلى رموز تراثية ، ويصبح تناول الواقع ، يشى بمقابله - سواء وظف الشاعر التراث متمثلا فى الدلالات ، أو التعبيرات ، مباشرة أو بطريقة غير مباشرة .

وحين أكد الشاعر على أن طبيعة العصر ، قد طمست البطولات ، وهتكت القيم ، وبدلت طبيعة الخيل ، ومهمة الشعراء ، وجوهر العلاقة بين الناس . كان لابد أن يشير إلى ما اتخذته العصر من بدائل ، وقد تمثلت هذه البدائل فى :

أولا : رفع شعار كبديل عن العمل ، وقناعة المجتمع - أى مجتمع - بهذا من أبرز دلائل تقويضه ، غير أن بعض الأصوات الحرة ، استطاعت أن تجد لنفسها مكانا ، تنبئ السفينة بمواقع الخطر ، وتكتسب مثل هذه الشخصية ، صفة البطولة ؛ لأنها قالت : لا .. كما تتعمق فيها صفة الإنسانية ؛ لأسأها من أجل غيرها .

يا أيها الوطن المسافر ...
فى الخطابة والقصائد ، والنصوص المسرحية
يا أيها الوطن المصور ...
فى بطاقات السياحة ، والخرائط ، والأغاني المدرسية
يا أيها الوطن المحاصر ...
بين أسنان الخلافة ، والوراثة ، والإمارة
وجميع أسماء التعجب والإشارة
با أيها الوطن الذى شعراؤه
يضعون - كى يرضوا السلاطين
الرموش المستعارة
إنى قتلتك أيها الوطن الممدد
فوق أختام البريد ... وفوق أوراق الطوايع
وذبحت خيلى المضربات عن الصهيل
إنى قتلتك ... واكتشفت بأننى كنت القتييل
يا سيدى الجمهور ... سامحنى
فدور مهرج السلطان ... دور مستحيل (٢٢)

دور المجاز فى هذه الصورة دور إيجابى ، غير أنه يظل واحداً من عناصر التشكيل ، وليس محورها ، فالوطن المسافر ، والمحاصر بين أسنان الخلافة ، والممدد بين أختام البريد ، ووضع الشعراء الرموش المستعارة ، كلها تعبيرات مجازية ، تنبع من وجدان الشاعر ، وتلون الواقع بلون هذا الوجدان .

أما الدلالة التراثية ، التى تكون عنصرا من عناصر الحقيقة المطلقة ، فستدعى عن طريق تصوير المقابل لها ، والصورة هنا تتصل بعالم يلفه ضجيج الشعارات : فالوطن لم يعد سوى أغنية فى قم طفل ، وصورة تشير تساؤل الذين عرفوه من قبل ، ومزقا بدافع حب التسلط ، وقصيدة شعر جوفاء ، يرددها شاعر داعر . ويحتدم الصراع النفسى من خلال التساؤل : كيف كان شأن العرب وكيف آل ؟ وكرامة الشعراء كيف هانت ؟ ! لقد تحول الانتماء إلى ادعاء . ومن خلال المعاناة ، يصور الشاعر الدور الجديد ، الذى يفرضه الواقع على خيال الممارك .

فلتسهل لتزعم معركة وانتصارا . وإذا كان الشعراء قد استجابوا ، ووضعوا الرموش المستعارة، فبقيت حياتهم ، فإن الخيل ترفض رفع الشعار فأهدرت حياتها ، وعلى البطل الذى أخذ على عاتقه مهمة التعرية ، أن يختار الحياة أو الموت؟ ولكنه فى إطار البطولة يختار التضحية فدور مهرج السلطان ... دور مستحيل

ثانيا : ويرتبط بقضية التسلط لتصوير نصر مزعوم ، قضية أخرى هى كبت الأنفاس الحرة ، وتلفيق التهم للأبرياء ، من منطلق صون الهيبة ، وحفظ القيم ، حتى بات الطاغية يردد (٢٢)

قلنا

نبعث لكن فى السر

وبحثنا

راجعنا كل ملف

سجلنا كل مكالمة تليفونية

صورنا كل خطاب

أمسكتنا بالآلاف

عذبنا عشرين لحد الموت

وثلاثين لحد العاهة

وثمانين إلى حد الإغماء

لكن لاجدوى

...

أتنكر فى زى العمال

أو فى أسمال الفلاحين

أنزل فى الوديان

أهبط فى أعماق الحارات

أصعد للأدوار العليا بالدرجات الخلفية

أتسمع خلف الجدران

أكسو وجهى جيرا ، أو أبلع ناراً

وأقدم العايبى فى مقهى الحشاشين

قد أستقط كلمة

أو أتتبع خيطا يفضى للسرى .. (٢٤)

ويتضح بعدا الصورة هنا فى عنصرين الأول : عنصر المستسلمين للهزيمة ، بعد طول تطلع إلى النصر . الثانى : عنصر العاجزين ، الذين لم يعودوا قادرين على صنع هذا النصر. وهذا العنصر الأخير ، يسعى إلى تدمير كل إيجابية تطل برأسها ، لأنها ستوقفه أمام عجزه ، ويتخذ هذا التدمير أساليب عنيدة ، تسفر عن القهر والتخريب . وتلاقى العنصرين يشير الذات فتأسى لما آل إليه الواقع ، ويرفد هذا الأسى ، عنصر تراثى يؤكد على الرغبة فى التخريب ، فالطاغية يبحث عن الحقيقة ، وقد كان أوديب يبحث عن الحقيقة ، غير أن أوديب كان يجهلها وحين عرف أنه الآثم ، عاقب نفسه عقابا بشعا ، أما طاغية العصر ، فيعرف الحقيقة سلفا ، ويحثه إذن لم يكن إلا عن ضحية تحمل وزره . ولهذا ابتدع أساليب للبحث ، لم تتكشف فى العنصر التراثى .

غير أن التسلط ، وكبت الأنفاس ، قد لا يكون ناشئا عن حقيقة يدعى الطغاة البحث عنها ، وإنما يكون لمجرد الحفاظ على بقائهم ، لأنهم يدركون أنه بقاء موقوت ، رهين بتفجر ثورة تعصف بفسادهم ، ويحكى « بلند الحيدرى » واقعة من هذا القبيل على لسان أحد معاونى الطغاة.

فى غرفة الطابق السابع

التقيا

تحدثا

...

ناما معا

وأسدل الستار

...

لكننى بقيت مصلوبا لدى الجدار

ومثلما أردتنى

بقيت كالمسمار

أغور فى سريهما
أغور فى الجدار
ومثلما حذرتني
«الكل مجنون»
«حتى الهوى البريء فى العيون»

...

كانا بريئين بإصرار
وعندما استيقظ فى مدينتى النهار
تسريت فى نشرة الأخبار
حكاية عن غرفة فى الطابق السابع
عن موعد للشار
عن غضب الثوار
وكان فى عنقيهما جبل وفى كفيهما مسمار (٢٥)

وتبرز ملامح الصورة من خلال توافق المتقابلات ، ويصبح شعار «البراءة والعقاب» عنوانا لهذا الواقع ، وبديلا لقيمة «الجريمة والعقاب» ويحدث هذا البديل ، فى إطار إحلال البدائل الخاطئة ، محل القيم الصحيحة ، ولاشك أن ذلك يولد تفجرا نفسيا ، بعيد المدى ، من حيث معاناة الشاعر ، لما اتسم به الواقع ، وما يزيد من عمق هذا التوتر ، الإشارة إلى الجبل والمسمار ، ألم يكونا أداتين لصلب القيم؛ كما حدث مع المسيح عليه السلام كما فى «التصور المسيحي» ؟ إن الصورة هنا ، توحى بعفن الواقع، وتشئى بذبذبات ذات الشاعر ، وآلامه النفسية ، التى يفرضها عليه هذا الوجود.

وتناول الواقع العربى على هذا النحو ، يطرح سؤالا : ماذا بقى من ملامح الأمة العربية ؟ وهل أضحى الانتماء إلى الواقع العربى شرفا ؟ يجيب الشاعر المعاصر :

لا تسافر بجواز عربى
لا تسافر مرة أخرى لأوربا
فأوربا - كما تعلم - ضاقت بجميع السفهاء

...

...

لاتقل باللغة الفصحى : أنا مروان أو عدنان
أوسحبان

فتاريخك - يا مولاي - تاريخ مزور

...

لا تسافر بجواز عربى .. بين أحياء العرب
فهم من أجل قرش يقتلونك
وهم حين يجوعون مساء - يأكلونك
لا تكن ضيفا على حاتم طى
فهو كذاب ... ونصاب

...

يا صديقى :

لاتسر وحدك ليلا ...

بين أنياب العرب ...

أنت فى بيتك محدود الإقامة ...

أنت فى قومك مجهول النسب

يا صديقى :

رحم الله العرب !! (٢٦)

إذا أمكن أن نعتبر إحساس الشاعر المعاصر ، مأساة لها درجات تسهم فى عضويتها ،
بحيث ترتبط كل صورة توحى بحالة نفسية معينة ، وبمرحلة اجتماعية متميزة ، ارتباطا
عضويا ، فإن هذه الأبيات تمثل خاتمة المأساة ، وهى خاتمة تنسم بالمنطقية العقلية ، والضرورة
النفسية ، إذ أنها تمثل فقد الهوية العربية ، بعد أن تمزقت معالمها .

وكما كان المجاز مكونا لأحد أبعاد الصورة متمثلا فى تشبيه العربى بالديك الطعين .
وفى التعبير عن أنياب العرب ..

فإن استشارة التراث متمثلا فى : تقابل الدلالة : حيث أصبح جوهر الكرم ، شعار كذب

ونصب ، كما أصبح التاريخ المزور ، بديلا لأصالة التاريخ ، أو فى قائل الدلالة ، حين أصبح العرب للعرب رد . جوع ، وقد كانوا قبل يأكلون أصنامهم أو فى استدعاء إحياء الألفاظ ، كما فى (مروان ، أو عدنان ، أو سحبان وائل) . أو فى انتفاء دلالات واقعية ، تفجر أقصى الانفعالات الذاتية ، حين يصبح المرء طريدا فى بيته ، لأمأوى له عند غيره . كل هذا العناصر، تكون أبعاد الصورة ، التى تمثل انهيار الذات وتمزق قواها

فتصرخ : رحم الله العرب ١١١ .

أما العنصر الثانى من عناصر التشكيل الفنى فيتمثل فى التشكيل اللغوي :

وفى إطار النظرة القديمة ، التى تتمثل فى رغبة الشاعر فى التوافق مع الواقع الخارجى من ناحية، وتوظيف المسلمات للتعبير عن هذا الواقع من ناحية ثانية ، نجد أن محاولة توظيف السياق لخلق أبعاد جديدة للظاهرة اللغوية ، أو المسلمات بعامة محاولة محدودة ، وليس معنى هذا أن الشاعر يبدأ برصد الظواهر اللغوية ودورها فى التعبير، ثم يبدأ عملية الإبداع الشعرى، لأن هذا يعنى الصنعة نفسها ، ولكن الذى نحب أن نشير إليه ، هو أن الجانب الإرادى يتحقق عند الإبداع ، بصورة تحد من الانطلاقات الحرة، للجانب اللاإرادى ، ومن ثم تصبح طريقة التعبير ، دورانا فى أطر محدودة تقلل من دور الذات ، أو السياقات فى خلق صفات لغوية جديدة ، ترتبط بالتجربة ، محور التعبير الأدبى .

غير أن الذات لاتسلم ، بل تدخل - لإراديا - فى اختيار الظواهر التى يمكن أن تبرز نشاطها ، ومن ثم تصبح الظواهر اللغوية المعترف بها إراديا ، موظفة توظيفا لإراديا فى التعبير عن التجربة الشعرية ، وهذا هو الجانب الحيوى التى يخلد به الشعر.

ففى أبيات المتنبى ، وأبى تمام ، تشيع ظاهرة الجهر التى ترتبط غالبا بالسلام النفسى ، لأن الإيقاع الناشئ عن الموسيقى الداخلية ، التى تنعكس على التشكيل الصوتى ، يعتمد على الإحساس بالدرجات الانفعالية للصوت اللغوى ، فتبدو الموسيقى خافتة حين يستعمل الشاعر ألفاظا «تحمى قدرا كبيرا من الصوامت الاحتكاكية المهموسة ... (التي تعتمد) على قدر قليل من البروز بالقياس إلى الأصوات المجهورة ، وإلى جانب هذه الخاصية ، فإن هذه الصوامت تحتاج فى نطقها إلى قوة إخراج النفس ، أعظم من التى يتطلبها نطق الصوامت المجهورة ، كذلك فإن نطق هذه الصوامت المهموسة ، يحتاج إلى جهد عضوى أقوى من الذى

يستدعيه نطق غيرها» (٢٧) وهذه الظاهرة - أى ظاهرة الجهد - لم يخترها الشاعر إراديا ، وإنما فرضت نفسها عند الإبداع ، لأنها ألصق بالتجربة ، وأقدر على التعبير عن داخله النفسى.

وقد وضحت هذه الظاهرة فى أبيات المتنبي : فقد لاجد فى البيت المكون من ست تفعيلات : «متفاعلمن» وكل تفعيلة مكونة من سبعة أحرف أكثر من ثلاثة أصوات مهموسة (كالبيت الثالث . ركض الأمير) بل إن الأصوات المهموسة ، قد تكتسب طبيعة جديدة ، فى مثل هذه الأحوال فتقل درجة الهمس فيها ، وذلك راجع إلى أن الأبيات ، قد خلت من المعاناة الآسية ، حين يتناول المتنبي واقعا مفعما بالعزة : حيث ساد العرب ، ورفعت راية الدين.

وقد ارتبطت بظاهرة الجهر فى أبيات المتنبي - بخاصة - ظاهرة لغوية أخرى وهى : توالى الحركات . فطبيعة الوحدة الموسيقية أو التفعيلية (متفاعلمن) تتضمن توالى الحركات (ثلاثة متحركات فى أولها ، واثنان فى وسطها) وتوالى الحركات ، يوحى بالتدفق الذى يناسب انفعال الشاعر؛ وهو يصف المعركة الدائرة فى سرعة مذهلة ، فحركة السيوف ، وعدو الخيل ، وركض الأمير : أمور تناسب التدفق الشعورى ، الذى صاحبه التدفق الصوتى .

وإذا كان الإيقاع اللغوى مرتبطا بالإيقاع الموسيقى ، فإن درجة التدفق ، قد تصل إلى حد اختفاء أنواع الزحاف ، التى يمكن أن تقلل من الأصوات المتحركة ، والبيتان (الثالث والرابع) : يؤكدان ذلك ، إذ بقيت الوحدة الموسيقية لم يدخلها أى تغيير إلا فى (الضرب) فقط فقد أصبحت على وزن (متفاعل) وكذلك البيت السابع ، وفيما عدا هذا ، ومع وجود الزحاف ظل توالى الحركات يمثل السمة العامة للأبيات .

وإذا كانت أبيات أبى تمام ، تشترك مع أبيات المتنبي فى ظاهرة الجهر كما أن توالى الحركات قد يتحقق أحيانا ، ليحقق نوعا من التدفق ، فإنها تعتمد على ظاهرة لغوية أخرى هى «حروف المد» .

وظاهرة حروف المد ترتبط دائما بحالة التأمل والشجن ، وقد كان أبو تمام يتحدث عن طعم النصر، وآثاره ، ومظاهره ، فليس أمامه معركة تدور رحاها ، ويحاول ملاحقتها وإنما يتأمل آثار الحرب الماثلة، فى الوقت الذى يسترجع فيه عنف المعركة ، فاللحظة لحظة تأمل فرح ،

والامتلاء الذى يعيشه ، هو الذى يصف ما أمامه ، ويسترجع ما سبق أن رآه ، فإذا عرفنا أن زمن النطق بحرف المد ، يساوى ضعف الزمن الذى يستغرقه النطق بالحرف الصامت ، أمكننا أن ندرك مدى فاعلية هذه الظواهر ، فى التعبير عن مكنون النفس الداخلى . ولاشك أن حروف المد ، تتفاوت فى هذه الأبيات ، من حيث العدد تبعاً لحالة التأمل والهدوء الذى يشهده النصر ، وحالة التدفق التى ترتبط بالمعركة .

وليس من الصواب ، أن نحزم بأن حروف المد ، توحى بالتأمل المرتبط بالفرح ، فى كل الحالات ، فإن هذه الظاهرة ، قد توحى بالتأمل والشجن ، فى ارتباطهما بالمعاناة والألم فى سياق آخر ، والمعول عليه فى الحكم على الظاهرة ، هو نوع التجربة ، وطريقة تدخل الذات فيها .

إن هذا يعنى أن السياق «هو الحقيقة الأولى ، وإليه يرجع تحديد مدلول الظاهرة الصوتية، وقيمتها كبيرة فى استجلاء طبيعة المكون الصوتى ، وكشف الانحناءات التى تميزه»^(٢٨) ومن هنا نرى أن الظواهر اللغوية ، كظاهرة الجهر والهمس ، أو توالى الحركات ، أو غلبة حروف المد ، لا ينبغى أن يعزى إليها وحدها توجيه المعنى ، أو تصوير الذات ، وإنما هناك الجانب الحيوى ، الذى ينبع من التجربة الشعرية ، على مستوى الحركة الداخلية ، للتركيب الشعرى ، وبالحركة الداخلية يقصد هنا التفاعل الخلاق بين عناصر العمل الفنى ، التى تنسج بنية القصيدة»^(٢٩) .

وإذا كان الناقد القديم ، قد اهتم بمعانى الأصوات المفردة «وقصر حديثه على الفروق بين المعانى المختلفة ، التى تحملها مجموعة واحدة كأصوات المد واللين ... (ولم يهتم) بالتشكيل الصوتى ، من حيث هو عبارة عن تفاعل ونشاط بين المعانى»^(٣٠) إذا كان هذا موقف الناقد ، فللابداع الشعرى موقف آخر : إذ أن الإبداع الشعرى ، لا يخضع للوعى الكامل ، والتدخل الإرادى ، ومن ثم فإن معظم الظواهر ، التى يرى الناقد الحديث ضرورة تحققها ، يمكن التوصل إليها بوقفة هادئة متأنية ، تصله بجماليات المعنى ، وكشف الإيماءات الأدبية والرمزية ، وتوضيح علاقة ذلك بفاعلية اللغة وحركيتها^(٣١) .

غير أن الفرق بين الشاعر القديم ، والشاعر المعاصر ، من حيث الوفاق مع الواقع ، أو التمرد عليه ، ومن ثم غلبة الجانب اللاإرادى فى الشعر المعاصر ، وإعادة خلقه الواقع من خلال ذاته ، لا بد وأن يكشف عن أبعاد للفاعلية ، تعنى أن المعنى المشارك إليه ، من الممكن أن

يكون بؤرة مواقف ، ومشاعر متعددة ، لا يصح معها أن يفهم هذا المعنى، فى ضوء قوانين معلومة ، أو إشارات محددة ، يدور حولها كل شيء (٣٢) .

وجود أبعاد للفاعلية الشعرية وآثارها الجمالية لم يتنبه لها الناقد القديم أمر وارد ، وتناول الناقد الحديث لها أكثر ورودا ..

ولست مع الذين يدعون أن الناقد القديم ، قصر بحثه الجمالى فى اللغة ، على الاختصار على الصفات الصوتية ، أو علاقاتها المخرجية المحددة (٣٣) . فالنقد والإبداع مرتبطان . وإذا كان هناك من فرق بين الناقد القديم ، والناقد المعاصر ، فإن الناقد المعاصر ، قد تنقف بثقافات متعددة ، أقدرته على تصور علاقات بين عناصر العمل الأدبى ، لم يكن بمقدور الناقد القديم معرفتها ، نظرا لقصور روافده الثقافية . فقضية «النبر» مثلا أصبحت من مظاهر الفاعلية الشعرية ، بعد الأبحاث اللغوية ، التى حددت اللغات التى تعتمد على النبر ، والتى تعتمد على الكم ، وتتمتع لهذه البحوث أمكن معرفة طبيعة الشعر العربى ، وأنه يجمع بين الكم والارتكاز كما يرى بعض اللغويين (٣٤) وقد نال هذا البحث عناية فائقة ، كان من نتيجتها ، إدراك الناقد المعاصر ، أبعادا لم تتح للناقد القديم .

عدم تعرض الناقد القديم ، لهذه الظواهر إذن : ليس قصورا ، بل إنه تنبه إلى اكتشاف ظواهر لغوية ، وحدد فاعليتها فى العمل الأدبى ، وكشف بها عن دور الذات فى الإبداع الشعرى ، فأكد على قدراته فى وقت لم يكن سهلا أن تظهر القدرات فيه . والناقد القديم قد خلا حديثه من تناول ظاهرة الارتكاز الصوتى (النبر العالى) مثلا ، ولكن حديثه لم يخل من الحديث عن الأسباب والأوتاد ، أما الشعر نفسه فقد غنى بما يمكن أن يكون مجالا للدراسات النقدية المعاصرة ، ومن ذلك ظاهرة الارتكاز الصوتى وعلاقته بالمقاطع الطويلة أو القصيرة ومدى الاتفاق مع الواقع النفسى للشاعر .

فى إطار النقد المعاصر إذن ، يمكن أن تعتبر دور صفات الأصوات ، من حيث الجهر ، أو الهمس ، أو توالى الحركات ، أحد مظاهر الفاعلية الشعرية ، وتبقى مظاهر أخرى أكثر ارتباطا بهذه الفاعلية ، وتتمثل فى نوعية المقطع من حيث الطول والقصر ، وفى موضوع الارتكاز الصوتى ، أو النبر اللغوي- وأن التدفق فى الأبيات مثلا ، ناشئ عن وقوع الارتكاز الصوتى على المقاطع القصيرة ، فهو يؤكد على الرغبة فى استحضار الحالة التى أثارَت النفس ، والرغبة فى تكرارها ، فالوحدة الإيقاعية المتمثلة فى (ركض الأمير ، قتل الحبال)

يكون الارتكاز الصوتى فيها على (ل) و (ال) الأولين من (الأمير) و(الحبال) وهو يرتبط بالحالة النفسية ، ويكشف عن دور الذات فى التشكيل الفنى ، دون جحد لطبيعة الصفات الصوتية ، التى كان للنقاد القدماء فضل التنبيه إليها . أما فى أبيات أبى تمام فالارتكاز الصوتى ، غالبا ما يقع على مقطع طويل ، ولاشك أن هناك علاقة بين حروف المد ، والارتكاز الصوتى ، وارتباطها بالحالة النفسية ؛ إذ أن هذه الظاهرة ، تمكن الشاعر من أشباع عواطفه حتى كأنه لا يريد أن ينتهى المنظر من أمامه ، لالتصافه بنفسه (يا يوم عمورية .. ، غادرت فيها بهيم الليل...) إنها محاولة من الشاعر ، فى الارتداد إلى أعماقه ، يريد أن يشركها معه فى مشاعره وأحاسيسه^(٣٥) . والشاعر إذن يعنيه شيء آخر وراء نوعية المقطع ، وموقع الارتكاز الصوتى - إنه يستكنه بهذه الوسائل ، عالما آخر يفنى إليه . وتوظيف الظواهر اللغوية للكشف عن البعد الذاتى يتم فى عفوية تامة ، أى أن الشاعر حين الإبداع لا يكون على وعى تام ، باختيار أصوات لها صفات معينة ، كما أنه لا يعمد إلى توالى الحركات ، أو جعل السكون كقرار نغمى يعبر عن حالة نفسية معينة ، وإنما يتم توظيف هذه الظواهر من خلال الحركة النفسية ، التى تنتقى الصوامت أو الصوائت ، أو نوع النطق ، أو موقع الارتكاز، أو تكرار معنى ما ، أو تنوع الأسلوب . ولانستطيع فى النهاية أن نؤكد على أن ظاهرة ما ، ولاشك أن هذه الظاهرة لها طبيعة معينة وهذه الطبيعة ربما تليق بحالة شعورية خاصة دون أن نجزم بأن هذه الظاهرة غير قابلة للتعبير عن حالة أخرى، واللغويين أنفسهم يؤكدون على ذلك ، إذ أن ظاهرة كظاهرة الأصوات المهموسة مثلا : قد تقع فى سياق ، يحول طبيعتها الصوتية إلى طبيعة الأصوات المتجهورة ، كما قد تتحول صفة الجهر إلى ما يشبه الهمس ، وفى هذه الحالة نتساءل : هل احتفظت الأصوات بطبيعتها الأولى من حيث الدلالة النفسية ، أو تحول مدلولها إلى الطبيعة الجديدة ؟

السياق إذن هو الذى يحدد مدلول الظاهرة اللغوية ، ويكشف عن الانحناءات الدقيقة التى يتضمنها؛ وعلى هذا فالصفات الصوتية الثابتة، أو علاقاتها المخرجية، أو تنوع الأسلوب لا تحدد المعنى الشعرى ، أو النشاط الحيوى للغة ، فالمعنى لعللاقة له بنوع الظواهر اللغوية . إلا فى إطار السياق، الذى تجتمع فيه ظواهر متعددة - من بينها الجهر والهمس مثلا - تكشف عن المعنى الشعرى من خلال حركة الذات . المعنى الشعرى إذن يبدأ من أعماق الذات، وحركة الذات هى التى تطوع القوانين وتوظفها لأداء هذا المعنى ، والفاعلية الشعرية تعنى :

أن المعنى يمكن أن يكون بؤرة مواقف ومشاعر متعددة ، لا يصح معها إلا أن يفهم هذا المعنى فى ضوء قوانين معلومة ، وإشارات محددة، يدور المعنى فى فلكها ، بل إن السياق كما قلنا - فى إطار الحالة النفسية قد يعيد خلق القوانين اللغوية ، ويكون التشكل الجديد صادقا فى تعبيره ، أكثر من الصفات الثابتة ، التى نشير إليها عند البحث اللغوى البحت .

والجانب الإرادى فى عملية الإبداع مرتبط بالعفوية التى تتخير الأصوات اللغوية، فاختيار الأصوات إذن لا يتم من خلال جبرية تامة ، وبخاصة فى الجانب العقلى المرتبط بالفكرة فى التجربة . غير أن ذلك يتم بدرجات متفاوتة ، وإذا كان الجانب الذاتى يشكل أهمية قصوى فى التشكيل اللغوى ، فى الشعر المعاصر ، دون إغفال الجانب الإرادى فى التجربة ، فإن ذلك ناشئ عن طبيعة القصيدة المعاصرة ، التى تتسم بالتركيبية .

غير أن فقد التعادلية بين الذات والواقع ، وسيادة العنصر الذاتى ، إنما نشأ من ارتباط الشاعر بالذات ، سواء أكان ذلك من خلال الواقع ، أم من خلال القوانين التى تعبر عنه ويرجع ذلك إلى تمرد الشاعر ، ومحاولته فى إصرار عنيد ، إخضاع الخارج للداخل ، وهذا العناد وتلك المحاولة ، هما ما يمثلان الجانب الإرادى فى التجربة الشعرية.

ومن ظواهر التعبير التى تؤكد على غربة الشاعر واللجوء إلى كهف الذات : ظاهرة التكرار : التى تحدث نتيجة الاحتشاد والتفجر ، فتصبح رمزا يشى بما فى أعماق الشاعر ، ومن ثم تخرج الظاهرة اللغوية فى مجرد التأكيد ، لتصبح من خلال الفاعلية الشعرية ، النابعة من الذات ، إحدى العناصر التى تكشف جوانب جديدة من الرؤية الشعرية :

فسياف الدولة عند فاروق شوشة رمز الخلاص ، ومرفاً اليقين حين نبحت عن حقيقة العروبة ، وهو لهذا يصبح جزءاً من ذات الشاعر ، والشاعر حين يناديه إنما ينادى جزءاً من ذاته، بكوامنها الأصيلية ، فلم يعد ثمة انفصال بين ذات الشاعر ، ورمز سيف الدولة، فقد أصبحت حقيقة واحدة ، يركن إليها الشاعر حين يحس الاغتراب فى هذا الواقع ، ويصبح الرمز الجزء حاملاً لمعاناة الكل ، الذى يرى الدمع فى عين البلاد ، ويسمع الصلصلة فى الأغصان ، والهسهسة فى الأقفال ، والحمامة فى الأوتاد ، وهو الذى يرى عار البيع فى سوق الهزيمة ، كما أنه يرى الحيرة فى عيون الضائعين وهم يبحثون عن قائد . ولم يحظ تعبير من التعبيرات من حيث التكرار بما حظى به «سيف الدولة» يليه فى ذلك ذات الشاعر إذ بلغ عدد المرات التى تكرر فيها سيف الدولة خمسا وعشرين مرة سواء بإعادة اللقب صراحة ، أم بضمير يعود عليه،

أو تسميته بسيف الدين ، أو الفارس ، أو المدوح أو وجه عربى معبود .

أما ذات الشاعر فقد وردت خمس عشرة مرة ، سواء بلفظ أنا ، أو نحن ، أو ضمير مستتر يعود عليها : التكرار هنا موظف توظيفا حيويًا يكشف عن مدى معاناة ذات الشاعر ، بما فيها من رمز أصبح جزءًا منها .

وفى هذا الإطار يمكن أن نعى تكرار «الصوت الصارخ» بالضمائر التى تعود عليه ، وكذلك سيف البغدادي الشاعر ، أو الصادق . إذ يصبح الخليفة المعتصم وسيفه فى أعماق الشاعر ، الأمل المنقذ من هذا الوجود ، الذى خلا من البطولة والنخوة وعج بالحدث عنهما .

وهكذا نرى نزار فى قصيدة «جريمة شرف أمام المحاكم العربية» : يكرر «يا أيها الوطن» ويصفه مرة بالسفر ، وأخرى بالمحاصرة ، وثالثة بنفاق شعرائه ، ورابعة بالقتل ، وخامسة باكتشاف حقيقة القتل .

واكتشاف حقيقة القتل ، مفتاح السر الذى يقودنا إلى كيفية توظيف ظاهرة التكرار ، فالقتيل هو ذات الشاعر حيث أصبح الوطن جزءًا منه . ذات الشاعر إذن ، والوطن مسافران ، ومغتربان عن الواقع ، ومحاصران بكل ما يرفضه المطلق الصواب ، ومتمردان على تعدد الوجوه . وهذا التمرد يرفض الانتماء إلى الواقع ويتضح ذلك فى تكرار الأسلوب «لاتسافر بجواز عربى» إنه جزء من فلسفة الذات القتل ، والتى لاتعترف بتعدد الوجوه ، فقتلها كذات عربية ، يعنى رفض الرضى بحملها الهوية العربية ، وهى نفسها غير حريصة على أن تكون ذاتا مهترنة ، تنتمى إلى هذا الواقع - فالوحشة هنا ، تملأ عالم الشاعر ، وتستغرق تأمله ، وتصبح همه الذى يشغله ، حين يفيء إلى همومه وأحزانه ، ويأنس بها ، ويطمئن إليها . وبهذه النظرية يمكن أن ندرك علة تكرار لفظ الطاغية فى قضية «كم الأنفاس وتسقط الأخطاء» التى أصبحت معلما من معالم الواقع ، كما يمكن أن ندرك علة تكرار «هلند الحيدرى» لعبارة (كانا بريئين بإصرار....) إذ به يؤكد على المفارقة التى كانت من قبل جوهر الماثلة .

والى جانب ظاهرة التكرار : هناك كثير من الظواهر ، التى تكشف عن العلاقة بين الذات والواقع ، وسيادة العنصر الذاتى ، الذى يكشف العلاقة ويركزها ، فتسطيع اللغة الشعرية ، بما تحمل من (لامنطقية) أن تكشف عن ترددات التيار ، الذى يفجر «الترايط الموضوعى (بين العناصر الشعرية) لكى نحصل على الوحدة الذاتية العميقة التى تربط بين الشاعر وعالمه

أوثق ارتباطاً»^(٣٦) وذلك من خلال علاقة المعنى بالتشكيل اللغوى ، الذى يمثل البناء الصرفى والبناء النحوى ، كما يشمل التشكيل الصوتى ، الذى يخضع للسياق ، هذا السياق الذى يخلق فاعلية حيوية ، قد توسع مدلول الصوت الأسمى ، وقد تعدله ، بل ربما تغيره ، أو توجه تصورنا له «وبدلاً من أن يكون معنى الصوت متفقاً عليه - كما هى الحال فى القول بالصفات الصوتية - يصبح ذا معنى رمزى معقد ، أو يوضع تحت ضوء جديد»^(٣٧) ويبقى للنقد القديم فضل اكتشاف الظواهر والصفات . وأى فضل !!

لقد تنبه القدماء إلى أن الأبجدية العربية ، تتكون من ثمانية وعشرين صوتاً ، منها تسعة أصوات مهمة وستة عشر صوتاً مجهوراً ، وأبدعوا منها أدباً يصور حياتهم ثم تركوها لنا ميراثاً لنبدع منه أدباً يصور حياتنا ، ويحمل هموم الإنسان المعاصر ، وإذا كان من حقنا تطوير التعبير ، فمن حقنا كذلك تطوير التشكيل لهذه الأصوات ، إذ ليس من حقنا أن نغير هذه الأبجدية كما أنه ليس - أو ينبغى ألا يكون - من حقنا أن نكرر جهود غيرنا .

ظاهرة وقوع الارتكاز الصوتى ، على مقطع قصير أو طويل «وهو تصور المعاصر» «يحتوى على صوت مجهور أو مهموس» وهو تصور تراثى - تكشف عن الجانب النفسى ، وعلاقته بالفكرة ، محور الرؤية الشعرية .

وحينئذ تصبح ظاهرة الجهر ، أو ظاهرة الهمس ، أكثر مرونة فى التعبير ، فإذا كانت ترتبط فى الشعر القديم بالسلام النفسى ، الناشئ على تحقيق الأمل ، فإنها قد ترتبط فى الرؤية المعاصرة ، بالهدوء المرتبط باليأس ، بعد أن أصبح الواقع قائماً ، فلم يعد الشاعر يرى جديداً ، أو تؤثر سلبيات الواقع فى ذاته ، بالقدر الذى فجى به ، فغداً «كمن فزاده فى غشاء من نبال» . غير أنه من وقت لآخر ، تتصاعد المارة إلى حلقه ، ويشى بتعبيره بها - ويجتمع فى هذا التعبير ظواهر وسمات لم تجتمع - كما لم ينتبه إليها أحد - فى الشعر القديم .

فالشاعر فاروق شوشة يعبر عن ألمه من اهتراء الواقع بقوله :

«فأنا دمع فى عين بلادي»

ثم يعلل لهذا القهر ، بأن «سيوف العرب تصلصل فى الأغصان» بعد أن كان السيف لا يدخل غمده و«تهسّس فى صدى الأقفال» بعد تجدد البريق أما الخليل ، فلم تعد تصهل فى ميدان المعركة ، ولكنها «تحمحم» تطلب علفها الذى لم يعد يشغلها غيره .

والارتكاز «أو النبر» فى البيت يقع على أصوات مجهورة «أ - م - ي لا» ووقوع النبر على هذه الأصوات ، يؤكد على إمكانياتها الجديدة «فهى تعنى الهدوء» ولكنه الهدوء اليأس الذى يرتد إلى الأعماق ، فينتزع أقصى ما فيها من الذكريات ، فيشير الرفض الشديد بأعلى صوت ، ويناسب ذلك طبيعة الأصوات المجهورة بالمفهوم الترائى : إذ تنشط جميع أعضاء النطق غاية النشاط (أقصى الحنك واللسان والشفيتين ، وعضلات الرئتين) أما وقوع النبر عليها ، فيقوى حركات الوترين الصوتيين ، ويقتربان أحدهما من الآخر ، ليسمحا يتسرب أقل مقدار من الهواء ، فتعظم سعة الذبذبات ، ويصبح الصوت عاليا (٣٨) . ولاشك أن للبحث فى ظاهرة النبر إمكانيات جديدة لصفة الجهر . ويساعد على علو الصوت الذى يعنى الرفض المتحدى : طبيعة الأصوات :

فالهزمة : حرف حلق ، والدال حرف شديد انفجارى ، والعين واللام فيهما شيء من الشدة ، غير أن الشاعر ما يلبث أن تأسره الذات ، فيرى الواقع من خلالها . فيشيع فى التعبير صفة أخرى هى صفة الهمس «تصلصل - تهسس - تحمحم» ووقوع النبر على الحروف المهموسة ، يبعد الوترين الصوتيين ، أحدهما عن الآخر ، أكثر من ابتعادهما مع الصوت المهموس غير المنبور ، فيتسرب مقدار أكبر من الهواء ، فيصير الصوت ضعيفا ، ينتزع ما فى أعماق الذات ، ويعين على ذلك طبيعة الأصوات (ص ، س ، ح) فهى أصوات رخوة احتكاكية . وتتحقق قمة الأحداث حينما تباع البطولة ، ويصلب التاريخ :

أبناؤك - يا للعار -

فى سوق الهلكى باعوك

وعلى أسوارك فى يافا - آه يا يافا - صليوك .

ويأخذ المقطع الأخير هنا شكلا نادرا فى اللغة ، لأن الحدث أيضا نادر ، فالمقطع (عوك) يتكون من : صوت ساكن + صوت لين قصير + صوت ساكن . ويطلق عليه علماء اللغة مقطعا من النواع الرابع (٣٩) . وإذا كان النبر يقع على المقطع الذى قبل الأخير بعامة فقد أقرت اللغة وقوع النبر على المقطع الأخير ، حين يكون من هذا النوع، وفى حالة الوقف (٤٠) والفاعلية التعبيرية هى التى انتقت مقطعا له سمة خاصة ، لتعبر به عن جريمة لها شكل فريد ، ويمكن أن يقال مثل هذا فى المقطع (باء) فى قوله (الكل هباء) . وتتحقق الظاهرة نفسها عند صلاح عبد الصبور فى حديثه عن عمورية . فتكون جملتنا «وا معتصماه ، طويناه»

معبرتين عن الأسى الفادح إذ فيهما مقطعان من النوع نفسه ، الذى يقع النبر عليه ، ليعبر
عن قمة المعاناة ، معاناة المرأة وهى تستصرخ ، ومعاناة الشاعر الواقع المعاصر حين طويت
صفحة البطولة .

أما نزار قباني فينادى الوغن الذى تاه منه ، وقد ساعد على ضياعه عوامل متعددة ،
وذاث الشاعر محتضن الوطن ، وتأسى له وتناديه بصوت مبحوح عميق ، وحين تتناول عوامل
ضياعه تنفر ويعلو صوتها ، ففى قوله :

يا أيها الوطن المسافر

فى الخطابة والقصائد والنصوص المسرحية

نجد فى السطر الأول ثلاثة مواقع للنبر على المقاطع (أى ، ط ، ف) وفى السطر الثانى
أربعة مواقع للنبر على المقاطع (ب - - - سو - حي) والحديث عن الوطن الضائع ،
يستدعى طبيعة صوتية تختلف عن الحديث عن عوامل ضياعه . وعفوية التعبير اختارات
للمعنى الأول مقاطع ذات أصوات مبهوسة رخوة زاد النبر من إيحاءها . ووقع النبر على مقطع
يحوى صوتا مجهورا فى (أى) جعل هذا الصوت ، يقترب بطبيعته من طبيعة الأصوات
المهموسة ، حين وقع فى سياقها ، وخضع لتصور الذات لهذا السياق .

وإذا كانت طبيعة الأصوات ، تتغير تبعا للتعبير عن المفقود ، وعوامل النقد ، كما
يتغير شكل المقطع وموضع النبر ؛ فإن هذه الطبيعة تتغير كذلك ، حين يترقب الشاعر أملا
يعتبره منفذا إلى إعادة الحياة ، فإذا به يفجأ بهذا العامل ، الذى أصبح أداة تدمير لما بقى
منها ، فنزار قباني « يترقب عنترة العبسي » .

..... يجيء على فرس بيضاء

ليفرج عنا كريتنا ويرد طوابير الأعداء

وحين يرى عنترة ، يراه :

..... يبيع الجاهلية

والنبر يقع على مقاطع مجهورة فيما عدا (ت) فى كريتنا ، فهو صوت مهموس غير أن
وقوعه فى سياق المجهور ، أفقده كثيرا من طبيعته . وهذه المقاطع تقع فى سياق حالة الترقب
للمنقذ ، أما الدور الجديد ، لمن كان منقذا فيعبر عنه ببيع الجاهلية ، والجاهلية تعنى فى

الرؤية الداخلية للشاعر ، كل البطولات وإشراق التاريخ ، ولهذا نبر عنها صوتيا ، بمقطع مكون من صوت مجهور (الياء المشددة فى الجاهلية) وقبله صوت مهموس استطاع بطبيعته ، أن يطنى على المقطع المجهور مع وقوع النبر عليه وهو (الهاء) نظرا لطبيعته الاحتكاكية المهموسة ، واكتسى المقطعان المهموس والمجهور بما خلعت عليه الذات من أسى ولوعة ..

العنصر الثالث من عناصر التشكيل الفنى يتمثل فى الإيقاع الموسيقى . والموسيقى بعامة تثير فينا مشاعر متعددة ، ولايستطيع اكتشاف هذه المشاعر سوى «بعض الفنانين الذين يسدون لنا خدمة عظيمة ، بإيقاظ المعادل لهذه الانفعالات من قلبنا ، بأن يضربوا على الوتر المرادف لها ، وباطلاعنا بالتالى على الفنى الكامن فى أعماق كل منا ، والتنوع المخبوء فى ليل روحنا ، الذى لم نكن نرى فيه سوى الفراغ والعدم» (٤١) . إنها تظهر لنا جوهر الأنا العميق ، الكائن فينا ، منتصرا من الأنا المزيف ، الذى يرتبط بعادات وتقاليد المجتمع . وهى «تعبّر عما لايمكن أن تؤديه الكلمات العاجزة عن ترجمة انفعالاتنا الحميمة إلى لغة واضحة ، وتصور تلك الرؤى الخفية المستعصية على الوصف» (٤٢) .

وإذا كانت الموسيقى قد أعطيت لنا لغاية وحيدة ، هى «إنشاء نظام بين الأشياء وخاصة إنشاء نظام بين الإنسان والزمان» (٤٣) ، فإن الشاعر يستغل ديمومة الزمن ، باعتباره نسيج حياتنا ، ليعبر من خلالها ، عن أدق المشاعر ، والانفعالات ، كما يحاول أن يخلق نوعا من التوافق النفسى ، بينه وبين العالم الخارجى ، من خلال لحظة الديمومة ، التى يتوقف فيها الزمن . والمتلقى لايتأثر بهذه الموسيقى، إلا لأنها تهىء له حالة من الاندماج فى مظاهر التناسق والإيقاع فى هذا العالم الخارجى ، المنطبعة فى نفوسنا فى الوقت نفسه على نحو أو آخر (٤٤) .

ولقد كان للموسيقى فى الشعر القديم ، طبيعة تتفق وحالة التوافق ، من خارج الذات ، المتمثل فى الواقع ، أو القوانين الموسيقية ، للشعر التى تدفع الشاعر - عن رضى - إلى أن يطوع وجدانه لهذا الخارج .

كما كان لها طبيعة مختلفة فى الشعر المعاصر ، تتفق وحالة التمرد التى تصر على تطويع الواقع الخارجى لقوى الذات الكامنة .

قبول الشاعر القديم ، للصياغة المحكمة للبيت إذن لم يكن مرفوضا ، لأن ذلك لايصادر

نوعية القضايا التي يعبر عنها ، بل كان قادرا على إقامة تصالح بين ما قال ، وما كان ينبغي أن يقول ؛ لأن محدودية المشكلات ، كانت تسمح بذلك - ومن ثم اعتمد الشاعر فى تحقيق الإيقاع ، على طريقة تنظيم الألفاظ ؛ لتحقيق وحدات لها وزن معين ، وعدد ثابت لا يتغير ، فى إطار «مجموعة من القواعد ، يمارسها الشعراء إشارا للسهولة وعزوا عن مشقة التجديد» (٤٥) .

فهم يهتمون بالتشكيل الوزنى للبحر ، الذى يهتم بتساوى الوحدات العروضية ، التى تتكون من حركات وسكنات ، دون اهتمام بأبعاد الإيقاع ، ومن هنا كان الملتقى يتابع الشاعر، وقد اطمأنت نفسه . فهو قادر على التنبؤ بأبعاد الفكرة منذ وقف على بدنها ، كما أن الإيقاع الموسيقى ، لن يخرج عما بدأت الفكرة به ، وهذا الهدوء يستدعى السير على نسق، أى نسق .

ولسنا بصدد إشار هذا المنهج أو دحضه ، ولكننا فقط نشير إلى أنه سمة الشعر القديم ، الذى يخضع فيه الشاعر لقوانين النقد ، لأن يطوعها . ولم يكن ذلك عيبا فى ظل الغنائية التى «فل بها الشعر القديم ، حيث كانت القصيدة تعبر عن صوت واحد ، وكثيرا ما كان هذا الصوت هادئا متأملا ، وهدوؤه وتأمله يستدعيان وزنا طويلا كثير المقاطع ، ولا نزع أن الشعر القديم ، قد خلا من الوحدات الوزنية القصيرة ، فقد أضيف وزن (الوافر) نظرا للحاجة الملحة إلى ذلك ، ولكننا نزع أن حتى فى حالة الاعتماد على الوحدة القصيرة ، فإن عدد المقاطع ، قد يصل إلى ما يقارب عدد المقاطع، فى أكثر الأوزان طولا ، كما نرى فى وزنى الوافر والكامل مثلا . وهذا يعنى أن الشعر القديم تميز بكثرة المقاطع التى يكون منها الوزن الشعرى .

إن هذا يعنى أن التصالح النفسى مع الواقع - الذى يستدعى هدوء النفس أو التأمل - يتخير بطريقة تلقائية ، وزنا طويلا كثير المقاطع ، ليناسب حالة التأمل ، التى تسيطر على الشاعر (٤٦) .

وقد تعرض الباحثون الغربيون - فى تناولهم وزن الشعر - لموضع العلاقة بين نبض القلب، وما يقوم به الجهاز الصوتى ، من قدرة على النطق بعدد من المقاطع ، ثم علاقة ذلك بالناحية النفسية (٤٧) . وفى إطار هذا المفهوم ، نستطيع أن ندرك سر اختيار المعنوي لوزن شعرى يتميز بكثرة مقاطعه وهو وزن (الكامل) متفاعلا فى الأبيات التى معنا .

وينفس النظرة يمكننا إدراك علة اختيار أبى تمام لوزن (البسيط) مستفعلن فاعلن ، فى الحديث عن موقعة «عمورية» .

الشاعران : اختارا وزنين ، كل منهما يحتوى على مقاطع كثيرة ، فدل هذا على الهدوء النفسى ، حيث كان المتنبى يصف معركة ذل فيها العدو ، كما كان أبو تمام يتحدث عن نتيجة معركة ذل فى الصخر والخشب .

وإذا كان عدد المقاطع وراء الهدوء النفسى ، فإن توالى الحركات الذى يدل على التدفق ، قد تحقق فى الوزنين : الكامل عند المتنبى والبسيط عند أبى تمام .

فطبيعة الوحدة الموسيقية (متفاعلن) تحوى ثلاث حركات فى أولها ومتحركين فى وسطها . أما الوحدة الموسيقية (فاعلن) فى أبيات أبى تمام فقد حذف الثانى الساكن منها ، ومن ثم توالى ثلاث متحركات فأصبحت (فعلن) وقربت طبيعتها من طبيعة الوحدة الموسيقية متفاعلن . وإذا كان كثرة المقاطع ، وتوالى الحركات قد أبرز الهدوء والتدفق عند الشاعرين ، فإن أبى تمام ، قد اعتمد على ظاهرة طول المقطع ؛ ليعزز التصاقه باسترجاع يوم النصر ، الذى مر ، وما زالت آثاره تشهد ببطولة القائد ، وبسالة الجنود ، ومن هنا يتحقق الإيقاع : الموسيقى واللفوى .

يقول المتنبى :

ركض الأمير وكاللجين حبابه	وثنى الأعنة وهو كالعقبان
قتل الحبال من الغدائر فوقه	وبنى السفين له من الصلبان

والوحدة الموسيقية هنا على وزن «متفاعلن» تكررت فى كل بيت خمس مرات ولم يحدث تغير إلا فى الضرب إذ أصبحت (متفاعل) .

وكل بيت يحوى ثمانية وعشرين مقطعا ، ولم تخل وحدة موسيقية من توالى حركتين إلا فى وحدتى الضرب .

ولاشك أن تحقق كثرة المقاطع ، أتاح للشاعر أن يصف ، ويربط ما يصف بخبرته ، من خلال الخيال على صورة المجاز ، وكأننا نرى تتابع ركض الأمير ، وتتابع ثنى الأعنة ، وقتل الحبال ، وسرعة قص الغدائر ، وحركة بناء السفن .

ويقول أبو تمام :

غادرت فيها بهيم الليل وهو ضحى يشله وسطها صبح من اللهب

ووزن البيت : مستفععلن فاعلن مستفععلن فعلن ، وكذلك الشطر الثانى إلا أن الثانى الساكن قد حذف من الوحدة الأولى فى هذا الشطر .

وعنصر كثرة المقاطع يتحقق هنا إذ يصل عددها كما عند المتنبى إلى ثمانية وعشرين مقطعا ، منها سبعة عشر مقطعا طويلا . وتناول المقطع من حيث الطول أو القصر ، لانتقصد به ظاهرة وصفية ، إنما من حيث هو حركة ديناميكية ، تؤثر فى المعنى ، وتكشف عن بعض أبعاده ، فى الوقت نفسه . فالمقاطع الطويلة ، فى الوحدات الموسيقية (مستفععلن فاعلن) تكشف عن حالة الشاعر حين يسترجع ذكرى المعركة الظافرة ، وكأنه لا يريد لهذه الصورة أن تنتهى ، والليل الحالك الذى طالما لف المدينة ، حل بدلا منه صبح من اللهب لن يكون مكثه أقل من عمر الليل المظلم ، أما المقاطع القصيرة المتوالية فى «ضحى» و«لهب» فتفيد سرعة التحول ، إذ ما لبث الضحى أن زاحم الليل وطرده ، بتجدد اللهب ، وتدفق ناره ، التى تحولت من خلال الشاعر إلى ضوء ساطع .

كانت ظاهرة كثرة المقاطع فى الوزن الشعرى إذن سمة غالبية على الشعر القديم ، وكان ذلك نتيجة للعلاقة بين الشاعر والواقع ، ولانستطيع أن نجرد هذا الشعر من الأوزان التى تتفق مع حالة الانفعال الشديد ، إذ التوتر من الظواهر التى تلازم البشر منذ الخلق الأول . أما الشاعر المعاصر ، فينفرد من القوانين كما يتعالى على الواقع ، وهو إذ يرفض ذلك ، يعيد صوغ القوانين ، كما يعيد خلق الواقع : فيعتمد إلى اختيار الأوزان ، التى تناسب حالة الرفض ، التى يعانىها ، ومن خلال التعبير ، تتكشف جوانب الفكرة ، ودرجة الانفعال ، ويصبح الإيقاع الموسيقى مرتبطا بالكيان الذاتى ، بحيث لو تغير مستوى الفكرة ، ودرجة الانفعال ، تغيرت - بالضرورة - طبيعة الوحدات الموسيقية ، من حيث الحركة والسكون ، دون أن يعد ذلك نقصا ، كما كان يتصور القدماء ، وقد نشأ تصور القدماء للزحاف على أنه نقص ، بسبب طبيعة فهمهم للتراث ، الذى «يخلو من أى تحليل للعلاقة النبوية الحيوية فى الإيقاع والحركة الداخلية» ولم يخطر للدارس فى التراث أن التحولات الإيقاعية ، قد تأتى تعبيرا عن حركة داخلية فى التجربة الفنية ذاتها ، وأن البحث يجب أن يركز على تحليل العلاقة الحيوية بين تغير الوحدة الإيقاعية عن النموذج (٤٨) .

أى أن تغير الإيقاع مرتبط بطبيعة الفكرة ، كما هو مرتبط بوظائف أعضاء النطق ،

وبالخاصة النفسية كذلك . ومن الطبيعي أن يكون الفصل بين هذه العناصر أمرا غير ممكن ؛ لأن التعبير عن فكرة معينة يؤثر على ضربات القلب ، وحركة الشهيق والزفير ، المرتبطة بهذه الأصوات ، وكل ذلك يخضع خضوعا كليا للحركة النفسية ، التى تشمل الناحية «الفسولوجية» . والمقاطع فى أبيات الشعر المعاصر ، مرتبطة بهذين العاملين : النفسى ، والفسولوجى .

ونتيجة لطبيعة القضايا التى يعانىها الشاعر المعاصر ، مال إلى الجمل الموسيقية ، التى تتميز بقلّة المقاطع ، وبما عمد إليها بالتغيير ، بحيث يقل عدد المقاطع فيها عن طبيعتها الحقيقية ، بل وقد يحدث أن تكون إحدى صور التغيير ، على شكل لم يرد فى موسيقى الشعر من قبل ، كما يحدث فى (فاعلن) التى تصبح (فعل) كما فى قول الشاعر (حين) فى عبارة : «حين دعت أخت عربية» . قصر الجمل الموسيقية إذن - كسمة غالبية على الشعر - وتحولها إلى أشكال تصبح بها أكثر قصرا من حيث عدد المقاطع - ألصق بطبيعة العلاقة التى تربط الشاعر المعاصر بواقعه ، وأقدر على تصوير أعماق الذات ، التى ترفض هذا الواقع ، كما أن طول الجمل الموسيقية ، سمة هائلة على الشعر القديم ، نتيجة لإحساسه بتعالى هذا الواقع ، وراحته لاحتوائه الإسقاطات النفسية ، التى تفرزها كوامن الذات ، وإذا كان المتنبنى وأبو تمام ، يعبران عن الوجه المشرق للعروة ، فإن فاروق شوشة وصلاح عبد الصبور ، يعبران عن مقابل هذه الرؤية ، ومن ثم كانت قلة المقاطع ، عماد التشكيل الموسيقى عند كل منهما ، بل إنهما عمدا إلى (فاعلن) ، الذى يتميز بقلّة مقاطعه ، وأحدثا فيه من التغييرات ما خرج به أحيانا ، عن التغييرات التى ارتضاها العروضيون فى التغيير الأصلى ، لأنهما يرتبطان بالرؤية ، الداخلية ، لالقوانين الخارجية ، ومن ثم تغير الإيقاع الموسيقى المرتبط بهذه الرؤية ، لأن للشاعر أنه العميق الذى يختبئ «ويعيش بضع لحظات ، هى فترات الوحى ، التى يستطيع خلالها بلوغ أسرار نفسه ، وإسماع صوتها الحقيقى ، وموسيقاها الباطنة ، والتعبير عن النموذج البشرى ، الذى يمثله وينتمى إليه»^(٤٩) وهذه اللحظات التى عاشها فاروق شوشة ، وصلاح عبد الصبور ، هى اللحظات التى انفصلا فيها عن الواقع ، والتصقا بالنموذج البشرى الذى ينتميان إليه ، فإذا هما غريبان عن واقع ، استبدل فيه الهزيمة بالنصر ، وطعم الهوان برفعة الشرف .

ولا يعنى هذا أن الشعر المعاصر ، جفا الوحدات الموسيقية ، التى تحوى عددا كبيرا من

المقاطع ، فمثل هذا القول مجانب للصواب ، فقد استخدم هذه الوحدات ، فى سياقات لايفنى فيها غيرها ، ومن هذه الوحدات «متفاعلن» و«فاعلاتن» .

فى قصيدة «جرمة شرف أمام المحاكم العربية» للشاعر نزار قبانى ، يتخذ الوحدة الموسيقية : (متفاعلن) تشكيلا موسيقيا للتجربة ، والشاعر بهذا الإيقاع ، يتتبع مسارب الشجن فى نفسه ، ويتحسس حجم العروية الآن ، وهو لذلك يعيد خلق الرموز البطولية السابقة ، بما يدفع به الوطن الضائع ، ثم يتأمل التحول الذى حدث للوطن ، وكيف امتهن حين أصبح شعارا ، وقتل حين أصبح زورا ونفاقا .

فالإيقاع الموسيقى هنا ، يوحى بمدى الإيغال ، الذى يمارسه الشاعر فى أعماق الفشل الذى منى به الوطن ، ويتغير شكل الوحدة الموسيقية ، تبعا لتخلق الفكرة فى الرؤية الشعرية . ولم تكن ظاهرة كثرة المقاطع فى الشعر المعاصر نتيجة لأى تصالح بينه وبين الواقع الخارجى ، ولكن هذه الكثرة ، تمت فى إطار المعاناة الفادحة ، والهزيمة غير المحدودة . وإذا كانت كثرة المقاطع ، عنصرا مشتركا بين الشعر القديم ، والشعر المعاصر ، فهناك فرق عميق بين تأمل النصر والركون إليه ، وتفحص الهزيمة ، واليأس من الخروج منها ، فرق بين طول نغمة الشدو المتفائل ، وطول نغمة الشجن اليأس . بل إن الشاعر فى هذه القصيدة ، كثيرا ما يضيف إلى المقاطع ، التى تتألف منها الوحدة الموسيقية «متفاعلن» على كثرتها ، مقطعا طويلا . كما فى الوحدة الموسيقية المتمثلة فى (صة :ندقية) فى عبارة «ولم تطلق على الزانى رصاصة بندقية» وكما فى (ثة والإمارة) فى عبارة «يا أيها الوطن المحاصر ... بين أسنان الخلافة ، والوراثاة والإمارة» .

وقد يحدث أن يضاف مقطع طويل ، فى الوحدة الموسيقية ، التى يختم بها السطر الشعرى ، بعد أن دخل الإضممار فيها «وهو تسكين الثانى المتحرك» ، حينئذ يكون الشاعر ، قد تخلص من التدفق وحيويته ، وقنع بالتسكين الذى يساعده على استكناه عالم اليأس والمرارة . وذلك كما فى (ل لعامرية) فى عبارة «واليهود تسربوا لفراس ليلى العامرية» وكذلك (ع الجاهلية) فى عبارة «ومعجون جديد للحلاقة كان عنترة يبيع الجاهلية» .

ومن شواهد هذه الظاهرة كذلك (ن المدرسية) فى عبارة «يا أيها الوطن المصور فى بطاقات السياحة ، والخرائط والأغاني المدرسية» وكذلك (ص المسرحية) فى «يا أيها الوطن المسافر فى الخطابة والقصائد والنصوص المسرحية» .

ويؤكد ذلك أنه كثيرا ما يضيف إلى الوحدة الموسيقية ، التى يختم بها السطر الشعرى ، حرفا ساكنا ، لينتزع به الآء من أعماقه كما فى قوله (رنتى جرير) فى عبارة «والفرزدق يغرز السكين فى رنتى جرير» و(فلا تحجير) فى «والقبائل تستجار فلا تحجير» . ومثل هذا يمكن أن يقال فى الوحدة الموسيقية «فاعلاتن» ومن هنا يمكن أن يقال : إن الشاعر المعاصر ، قادر على إعادة توظيف أى ظاهرة سابقة ، فيطوعها ليعبر بها عن رؤيته المعاصرة . فالجمال ليس كائنات فى نظام بعينه «وإنما يكون النظام عاملا من عوامل التأثير الجمالي ، عندما يكون خفيا ، ونابعا من طبيعة الشيء نفسه»^(٥٠) ، وهذا ما يتمتع به الشعر المعاصر .

الهوامش :

- ١- د. فاخر عقل : مدارس علم النفس - دار العلم للملايين - بيروت ط٤ ص ٢٠٠ .
- ٢- د. مصطفى ناصف : الصورة الأدبية - دار الأندلس ط٣ سنة ١٩٨٣ ص ٣٦ .
- ٣- المرجع السابق ص ١١ وكذلك المرجع الأصلي (الشعر والشعراء لابن قتيبة ص ٢١) .
- ٤- د. محمد حسن عبد الله : الصورة والبناء الشعرى - دار المعارف بمصر سنة ١٩٨١ ص ٢١ .
- ٥- د. كمال أبو ديب : فى البنية الإيقاعية للشعر العربى - بيروت سنة ١٩٧٤ ص ١١٦ .
- ٦- ديوان المتنبي - بيروت سنة ١٩٨٠ ص ٤١٥ .
- ٧- فى قوله : وحشة عادية بغير قوائم عقم البطون حواللك الألوان (الديوان ص ٤١٦) .
- ٨- انظر الصورة الأدبية ص ١٢ .
- ٩- المرجع السابق ص ١١ .
- ١٠- د. عز الدين إسماعيل : الشعر العربى المعاصر قضاياها وظواهره الفنية - ط٣ سنة ١٩٧٢ ص ١٢٧ .
- ١١- سمير الحاج شاهين : لحظة الأبدية : دراسة الزمان فى أدب القرن العشرين - بيروت سنة ١٩٨٠ ص ٣٢ .
- ١٢- انظر الصورة الأدبية ص ١٣ .
- ١٣- فاروق شوشة : المجموعة الشعرية الكاملة ص ٢٣٨ .
- ١٤- المصدر السابق ص ٢٤١ .
- ١٥- لحظة الأبدية ص ١٩ .

- ١٦- المرجع السابق والموضع نفسه .
- ١٧- ديوان صلاح عبد الصبور - دار العودة - بيروت سنة ١٩٧٢ ص ١٤١ .
- ١٨- انظر لحظة الأبدية ص ٣٢ .
- ١٩- الشعر العربى المعاصر ص ١٢٩ .
- ٢٠- نزار قباني - الأعمال السياسية ط ١٥ سنة ١٩٨٠ ص ١١١ .
- ٢١- المصدر السابق ص ١٢٨ .
- ٢٢- المصدر نفسه ص ١٣٥ .
- ٢٣- ديوان صلاح عبد الصبور ص ٦٦٩ .
- ٢٤- المصدر السابق ص ٦٧٢ .
- ٢٥- ديوان بلند الحيدرى - دار العودة بيروت سنة ١٩٨٠ ط ٢ ص ٥٦٤ .
- ٢٦- نزار قباني : قصائد مفضوب عليها سنة ١٩٨٦ ص ١٣٨ .
- ٢٧- د. السعيد الورقى : لغة الشعر الحديث : مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية ط سنة ١٩٧٩ ص ٢٧٦ .
- ٢٨- د. تامر سلوم : نظرية اللغة والجمال فى النقد العربى ط ١٩٨٣ ص ٤٥ .
- ٢٩- فى البنية الإيقاعية للشعر العربى ص ٣٥٣ .
- ٣٠- نظرية اللغة والجمال ص ٣٧ .
- ٣١- المرجع السابق ص ٣٨ .
- ٣٢- المرجع نفسه والموضع نفسه .
- ٣٣- المرجع نفسه : ٣٨ .
- ٣٤- د. شكرى محمد عباد - موسيقى الشعر العربى - دار المعرفة ط ٢ سنة ١٩٧٨ ص ٣٥ .
- ٣٥- نظرية اللغة والجمال ص ٤٧ .
- ٣٦- د. غالى شكرى : شعرنا الحديث إلى أين ؟ - دار الآفاق الجديدة ط ٢ سنة ١٩٧٨ ص ١٢٤ .
- ٣٧- نظرية اللغة ص ٤٥ .
- ٣٨- د. إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية ط ٦ سنة ١٩٨٤ ص ١٧٠ .
- ٣٩- المرجع السابق ص ١٦٣ .
- ٤٠- المرجع نفسه والموضع نفسه .
- ٤١- لحظة الأبدية ص ١١٩ .

- ٤٢- المرجع السابق والموضع نفسه وكذلك انظر : د. فؤاد زكريا . مع الموسيقى - الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٨٥ ص ٧٢ .
- ٤٣- لحظة الأهدية ص ١٩ .
- ٤٤- الشعر العربى المعاصر : قضايا ص ١٢٤ .
- ٤٥- محمد فتوح أحمد . الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر - دار المعارف ط ٢ سنة ١٩٧٨ ص ١٢٨ .
- ٤٦- د. إبراهيم أنيس - موسيقى الشعر - مكتبة الأنجلو المصرية ط ٢١ سنة ١٩٥٢ ص ١٧٣ .
- ٤٧- المرجع السابق والموضع نفسه .
- ٤٨- البنية الإيقاعية ص ٩٠ .
- ٤٩- اللحظة الأهدية ص ١٢٢ .
- ٥٠- الشعر العربى المعاصر : قضايا .. ص ٨١ .